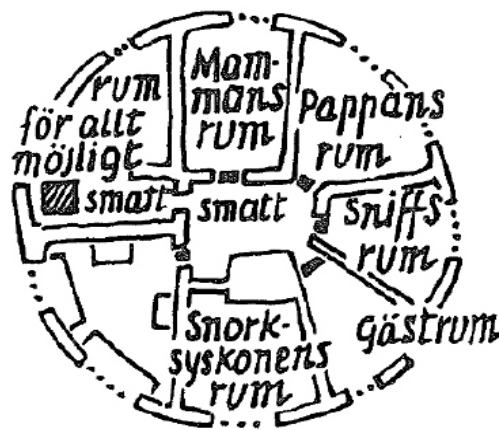


Den Fantastiske Mummidalen – et barnevennlig paradis?

usynlige, uhyggelige og (u-)hjemlige rom i Mummihuset

Marie Alming



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

november 2008

Sammendrag

Oppgaven diskuterer tekst-interne problemstillinger i forskjellige utdrag fra de ni Mummitrollbøkene, med særlig vekt på *Kometen kommer* (1946/1968), *Trollkarlens hatt* (1948), *Trollvinter* (1957), *Det osynliga barnet och andra berättelser* (1962), *Pappan och havet* (1965) og *Sent i november* (1970). Lesningen baserer seg på en tanke om at det finnes forskjellige nivåer i teksten, der noe appellerer til en barneleser, og noe kun oppfattes i en særlig kritisk tilnærming til materialet, som et barn ikke kan forventes å kunne gjøre. Den tar utgangspunkt i en diskusjon rundt fantasi og drøm, sett i et psykoanalytisk lys, om hvilke muligheter dette åpner for i en tekst og hvilken sammenheng det har med barnelitteraturen. Undersøkelsen forsøker å finne forskjellige rom i det tekslige universet: det ironiske rommet; det uhyggelige rommet; det hjemlige rommet, og hver av disses tilknytning til utgangspunktet i det eskapistiske paradiset som er Mummidalen, slik Tove Jansson selv beskrev det.

Takk til:

Knut Stene-Johanssen – veileder – for gode tips, viktige spørsmål og en rolig og fattet holdning.

Agnes Banach – medstudent – for oppmuntring til å levere på normert tid, og ikke minst viktige diksjoner rundt middags- og cafébordet, samt essensielle kroppsøvingstimer.

Katerina Vik – medstudent – for hyggelige vaffelstunder, en generell positiv holdning til det meste, og svømmeturer.

Audun Renolen Aasbø – mannlig feminist og variabelt forstyrrelseselement – for kaffe, tyttebærsyltetøy, tenkepauser, motstand og hjelp til litteraturlisteskriving.

Barbro Alming, Anne-Karen Stokke og Andreas Hage – samboere – for lesehjelp og ikke-akademiske synspunkter, klemmer og kjærighet.

Liv Alming og Halvor Haugen – mamma og pappa – for god oppdragelse, gode gener og tilrettelegging for tidlig interesse i litteratur.

Janicke Steensvåg Kaasa, René Brunsvik, Jostein Christensen, Nikolai Heggem Holmene, Ida Hevrøy – flere fjes fra 10. etasje i Niels Treschows hus og café Niels – for artige diskusjoner, generell moro-skap, og påvirkning til å få meg opp på Blindern (nesten) hver dag.

Sara Juul, Kim Kantardjiev, Kim-Åge Ditlefsen, Kristin Aursand – snille Blindernstudenter utenfor litteraturfagene – for ikke-litterære synspunkter, ufaglig moro, middags- og kaffepauser, og generelt godt vennskap.

Alle andre som har ytret positive holdninger rundt det faktum at jeg fordyper meg i Tove Janssons mummitrollverden, og for utallige synspunkter.

Innhold

1.	INNLEDNING	3
1.1	HISTORISK-SOSIAL KONTEKST.....	3
1.2	PSYKOANALYTISK TEKSTLESNING.....	5
1.3	TEKSTUTVELGELSE	7
1.4	KOMMENTAR TIL NAVNBRUK OG STAVEMÅTE	8
2.	FORHOLDET MELLOM PSYKOANALYSEN, FANTASI OG BARNELITTERATUR MED FRAMPEK TIL TOVE JANSSENS MUMMITROLLVERDEN.....	9
2.1	BARNELITTERATUREN.....	10
2.1.1	<i>Utvikling innenfor sjangeren.....</i>	<i>12</i>
2.1.2	<i>Fra det episke til det polyfone</i>	<i>13</i>
2.1.3	<i>Fantastikk mot realisme</i>	<i>14</i>
2.1.4	<i>Litterære trekk.....</i>	<i>14</i>
2.1.5	<i>Hjemmet og tap av barndom.....</i>	<i>15</i>
2.1.6	<i>Å skrive smått.....</i>	<i>17</i>
2.2	FANTASIEN OG PSYKOANALYSEN	19
2.2.1	<i>Jag ska berätta om att drömmen är viktigare än verkligheten.....</i>	<i>19</i>
2.2.2	<i>Fantasi som kompensasjon.....</i>	<i>21</i>
2.2.3	<i>Dagdrømmeri.....</i>	<i>21</i>
2.2.4	<i>Fantasiens motsigelse</i>	<i>23</i>
2.3	FANTASTIKK OG REALISME.....	27
2.3.1	<i>Det fantastiske</i>	<i>27</i>
2.3.2	<i>Det realistiske.....</i>	<i>29</i>
3.	IRONIENS USYNLIGGJØRING – DEN USYNLIGE IRONIEN.....	31

3.1	FOR BENJAMIN, WHO HAS ALREADY COMMITTED HIS FIRST METAPHOR, BUT WHO IS AS YET TOO INNOCENT FOR IRONY	31
3.2	NOEN DISTINKSJONER	32
3.3	MEANINGS ARE OFTEN UNSTATED, AND WORDS ARE OFTEN NOT MEANT	35
3.4	DET USYNLIGE BARNET OG DEN USYNLIGE TEKSTEN	37
3.5	USYNLIGHET OG VEKTLØSHET	42
3.6	SPRÅKETS BARNLIGHET	48
4.	DET UHJEMLIGE, DET HEMMELIGE OG DET UHYGGELIGE	52
4.1	DET UHYGGELIGE.....	52
4.1.1	<i>Overgangsfaser.....</i>	55
4.2	- EN LITEN POJKE FRÅGADE MEJ EN GÅNG: VAD HAR MAN GJORT MÅRRAN SÅ ATT HON BLEV SÅN? DET VAR EN BRA FRÅGA.	58
4.3	LYS OG MØRKE, DET HEMMELIGE OG DET SKJULTE.....	59
4.3.1	<i>Å belyse mørket – å gjøre det hemmelighetsfulle kjent</i>	63
4.4	FORNEKTELSE, FANTASI OG FORFAREN I GARDEROBESKAPET	66
4.5	GLÄDJEN OCH RÄDSLAN	70
5.	ETT ALLDELES VANLIGT MUMINUS – BETYDNINGEN AV HUS OG HJEM I BARNELITTERATUREN.....	72
5.1	MUMMIHUSET OG MAMMA SOM SENTRUM - “A POETRY THAT WAS LOST”	72
5.1.1	<i>Verandaen som universets sentrum.....</i>	75
5.1.2	<i>Mamma = hjem.....</i>	76
5.2	HJEMMETS OPPLØSNING – DRØMMEN OM MUMMIDALEN	84
5.2.1	<i>Familien utenfor huset</i>	84
5.2.2	<i>Den brennende stormlykten</i>	88
5.2.3	<i>Familien i glasskulen</i>	91

6.	FOR LÄSARE I ALLA ÅLDER	96
6.1	ER MUMMILITTERATUREN U-BARNLIG?	96
6.2	Å LESE PÅ SITT EGET NIVÅ	98
7.	LITTERATUR.....	102
7.1	PRIMÆRLITTERATUR	102
7.2	SEKUNDÆRLITTERATUR.....	102
7.3	BILDER	105

1. Innledning

1.1 Historisk-sosial kontekst

Tove Jansson skrev sin første mummitrollbok på slutten av krigsårene. Som det innledende kapittelet vil vise spilte krigen en viktig rolle for at Jansson i det hele tatt begynte å skrive for barn, og opp gjennom dannelsen av de ni mummitrollbøkene har hun *skrevet av seg* den opprinnelige frykten som Mummidalen fungerte som eskapisme for.

Etter flere runder med revideringer av bøkene, har det helhetlige inntrykket gått fra et mer fantastisk og eksotisk landskap som bakteppe, tydelig inspirert av fortellinger som *Robinson Crusoe*, til realistisk nordisk litteratur som knytter Mummidalen mer direkte til en finsk setting. Dette betyr at Jansson i og for seg beveger seg *fra* fantastisk til realisme, og man kan også se en utvikling gjennom de ni bøkene fra klassisk barnebok til romaner som når lesere på flere nivåer.

Vidler skriver, i *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, blant annet på bakgrunn av Heideggers syn på menneskets forhold til det hjemlige (“Homelessness is coming to be the destiny of the world”: 1947, sitert hos Vidler 1992: 8), om et historisk syn på utviklingen av det uhyggelige innenfor litteraturen. “Thus historicized, the uncanny might be understood as a significant psychoanalytical and aesthetic response to the real shock of the modern, a trauma that, compounded by its unthinkable repetition on an even more terrible scale during World War II, has not been exorcised from the contemporary imaginary.” (Vidler 1992: 9) Dette sammenfaller i ett henseende på hva som er fortalt å ha vært bakgrunnen for at Tove Jansson skapte litteraturen om Mummitrollet til å begynne med, nemlig hennes følelse av uhjemlighet i forbindelse med annen verdenskrig. Det uhjemlige som litterær effekt er dermed en reaksjon på den moderne verden som et uhjemlig sted, skal vi tro Dreyfus: “this condition is one of such radical rootlessness that everyone feels fundamentally unsettled (*unheimlich*), that is, senses that human beings can *never* be at home in the world. This, according to Heidegger, is why we plunge into trying to make ourselves at home and secure.” (sitert hos Vidler 1992: 8) Han siterer også Adorno: “Estrangement from the world is a moment of art.” (ibid.) Satt i sammenheng med Tove Janssons behov for å

skape gjennom kunsten et tryggere (litterært) rom, naturlig nok i barnelitteraturen, fordi det her både er plass og tillatelse til å bruke mer fantasi, og hjemmet er fundamentalt trygt i denne settingen, blir da mummilitteraturen stående som et eksempel på det Adorno, Heidegger og Vidler sikter til: at den moderne verden, en uhyggelig verden, skaper i oss et behov for å selv konstruere dette hjemmet i kunsten. Å fremme det uhyggelige i den samme kunsten er, ifølge Vidler, en måte å ironisere over dette behovet på: “the self-conscious ironization of modernism by postmodernism” (1992: 9). Som vi skal se har Tove Jansson både klart å skape et hjem i Mummidalen, et trygghetens sentrum, og dernest framprovosert det uhyggelige ved å beskrive Mummidalen om vinteren, og etter hvert fjerne hele familien fra hjemmet.

Även om muminböckerna innehåller en del övernaturliga inslag så är det, enligt min mening, inte i den fantastiska litteraturen de i första hand hör hemma. Genom sina båda huvudmotiv, mumindalen och muminfamiljen, placerar sig muminverket istället mycket tydligt i de historiska idyll- och familjeromantraditionerna. (Rehal-Johansson 2006: 22)

Selv om Agneta Rehal-Johansson argumenterer for at mummitrollbøkene ikke med rette kan kalles fantastisk litteratur, vil det allikevel være en betydelig del av den diskursen Jansson skriver seg inn i på bakgrunn av mummitrollene, altså den barnelitterære diskursen. Jeg mener derfor det er helt på sin plass å dra inn diskusjon rundt fantasien som element i disse tekstene: Sammenhengen det fantastiske har med Mummidalen, og barnelitteratur, og i andre omgang det psykologiske (drømmen), vil bli diskutert i det første kapittelet.

På bakgrunn av dette kommer oppgaven til å bevege seg inn på tekstinterne problemstillinger i et utvalg mummitrollbøker, der lesningen sirkler rundt ideen om at visse litterære grep og utviklinger – ironibruk, parodi og satire, det uhyggelige og hjemmets forsvinning – ikke er ansett som barnevennlige og er med på å dra bøkene om Mummidalen ut av den klassiske barnebokdiskursen. Samtidig virker det som om fantastikken, et overordnet sjangertrekk som ser ut til å være særdeles definerende for mye barnelitteratur, nettopp er det som har åpnet for dannelsen av mummilitteraturen i det henseendet at fantasien åpner for en eskapistisk tolkning. Det er også herunder at det psykoanalytiske finner sin plass, gjennom å se litteraturen som en flukt fra virkeligheten, men også et tegn på

indre konflikter som kan komme til uttrykk i det litterære. Stikkordet her blir psykologisk *forståelse* av elementer som skaper uhygge, som (potensielt) distanserer barneleseren fra teksten, men også en generell åpning av skjulte rom i huset som er boka. De skjulte rommene som vi her trer inn i er: det ironiske rommet i novellen *Det usynliga barnet*, det uhyggelige huset i *Trollvinter*, og hjemmets oppløsning i *Pappan och havet* og *Sent i november*. Disse rommene viser seg også som fysiske rom, psykiske rom, og tekstlige rom. Det er et delvis komplisert prosjekt, der funnet av rommene som oppstår ut fra det fantastiske og drømmen, skal kunne si noe om hvilke nivåer som treffer en barneleser, og hvilke som ikke gjør det. Det er ikke snakk om å forsøke å finne ut om mummilitteraturen er barnevennlig eller ikke, den innehar en rekke elementer av både barne- og voksenlitteraturen, det er mer snakk om å forsøke å si noe om hva de rommene som skapes gjør for forståelsen av teksten, og hvorvidt de er forventet i denne sjangeren eller ikke. Jeg har kalt oppgaven *et barnevennlig fantasiland*, fordi jeg mener det er akkurat der vi befinner oss når vi omtaler barnelitteratur, eskapisme, og da særlig i tilknytning til litteraturen om Mummidalen. Det ultimate “rommet” er fantasiens fluktnett, det eskapistiske paradiset, som var bakgrunn for at Mummidalen ble skapt, og som er det som rives ned idet siste mummitrollbok avsluttes.

1.2 Psykoanalytisk tekstlesning

“Psychoanalysis, the name first coined by Freud in 1896 when he changed his method of treatment, began as a therapy which aimed at uncovering repression and verbalizing what had been repudiated. The reason why it is appropriate for psychoanalysis to speak about literature is that it has something to say about language.” (Wright 1986: 145)

Når en psykoanalytisk lesningsmetode har falt seg så naturlig, beror dette mest på tanken om at barneboka for den voksne forfatteren (uten å si at det dermed finnes en barneforfatter) fungerer som *eskapisme*. Dette er et uttrykk Tove Jansson selv har brukt (Carpelan 1964: 97), og leder tankene inn på at fantasi brukes som overlevelsesmekanisme. Denne måten å se tankens kraft på sammenfaller langt på vei med den psykoanalytiske holdningen til at menneskelige psykologiske strukturer er dannet på bakgrunn av at det finnes fysiske behov hos individet som ikke alltid kan møtes. Jansson skapte derfor

Mummidalen på bakgrunn av et behov for trygghet, som ikke fantes i tilstrekkelig grad i den virkeligheten hun levde i på 1940-tallet. Videre finnes det en rekke elementer i mummitrollbøkene som sammenfaller med en freudiansk måte å tenke psykologi på, der blant annet drømmen er et viktig redskap for menneskelig tolkning, der det uhyggelige er å finne på innsiden av Mummihuset, der fraværet av hjemmet til slutt minner om en bortgang fra det første behovet for å skape et idyllisk og trygt hjem. Det har også vært diskutert av tidligere Jansson-forskere at det i hennes bøker finnes flere nivåer, og for å finne disse nivåene kan man lett tenke seg bøkene som gjenstander for psykoanalytisk granskning, der det som befinner seg på overflaten gjennom en tolkning skal speile det som finnes på undersiden, eller i tomrommene i teksten, om du vil. Igjen er det altså snakk om *rom* i mummilitteraturen, rom for lesninger/lesere på forskjellige nivåer. Man kan dermed kalle dette en hermeneutisk lesning på bakgrunn av ideer som har sitt utspring i psykoanalysen.

in the same way that psychoanalysis points to the unconscious of literature, *literature, in its turn, is the unconscious of psychoanalysis*; that the unthought-out shadow in psychoanalytical *theory* is precisely its own involvement with literature; that literature *in* psychoanalysis functions precisely as its '*unthought*': as the condition of possibility *and* the selv-subversive blind spot of psychoanalytical *thought*. (Felman 1982: 10)

Jeg er altså interessert i de tomrom som potensielt lar seg finne i tekstene, som en slags psykoanalysens blinde flekk. Her kan litteraturen være med på å speile psykoanalysens metode *samtidig* som en psykoanalytisk tenkning kan være med på å finne tomrommene i teksten, og kanskje til og med fylle dem. Ifølge Starobinski kan også psykoanalysen være med på å sette både liv og verk i et nytt lys:

Psychoanalysis casts the old problem of the relation between the life and the work in a new light. It forbids us to settle for biography that is nothing more than a collection of anecdotes. A man's 'inner' history is the history of his relation with the world and with others. [...] At this level a continuity is established between work and life, because the work, sustained by the individual who produces it, is itself an act of desire, a revealed intention. (1989: 143)

Uten å påstå at bøkene om Mummidalen kan si noe biografisk om Tove Jansson, er ideen, med absolutt respekt for tanken om den autonome teksten, at det i realiteten er vanskelig å skille forfatter fra det litterære produktet, og det er derfor også trukket inn i denne undersøkelsen en rekke uttalelser som Jansson selv har gjort om sitt liv og sitt verk.

1.3 Tekstutvelgelse

Til å begynne med var prosjektet å basere seg på tekstutdrag fra *alle* de åtte-ni forskjellige mummitrollbøkene¹, og dermed la dem fungere i en helhetlig utvikling av noe slag. På grunn av den lesningen som til slutt har funnet sted, har dette ikke latt seg gjøre i praksis av hensyn til plass- og tidsbegrensninger. Lesningene baserer seg derfor i størst grad på følgende bøker: *Trollkarlens hatt*, *Trollvinter*, *Det usynliga barnet och andra berättelser*, *Pappan och havet* og *Sent i november*. De resterende fire bøkene, *Småtrollen och den store översvömmningen*, *Kometen kommer*, *Muminpappas memoarer*, *Farlig midsommar*, nevnes i korte trekk noen steder underveis. Utvelgelsen har fungert organisk i takt med at undersøkelsen har vokst. Janssons mummiforfatterskap, hvis man ser bort fra billedbøkene slik det her er gjort, kan grovt sett sies å bestå av to bolker: den første bolken inneholder bøker fra starten av forfatterskapet med *Småtrollen...* (1945) til *Farlig midsommar* (1954), og man kan i langt større grad enn om de senere bøkene si at dette er litteratur som er skrevet med tanke på barn og som er tilpasset en barneleser, særlig i det henseendet at de følger den tilsynelatende samme lest med utgangspunkt i et klassisk syn på hva barnelitteratur skal være. Det har derfor vært overflødig å konsentrere seg om mer enn en bok fra denne perioden. Bøkene i den andre perioden, fra *Trollvinter* (1957) til *Sent i november* (1970), har en større variasjon seg i mellom, og tar for seg forskjellige temaer, slik at det har vært naturlig å belyse flere av disse temaene innenfor dette arbeidet. Temaene er blant annet familiekonflikt, savn, ensomhet, uhyggelighet, oppvekst, angst og depresjon, mens det overordnede temaet i den første perioden ser ut til å være den idylliske familien, eventyret og det trygge hjemmet.

¹ De åtte siste romanene om Mummitrollet er utgitt og regnes som *mummitrollsuiten*, mens den første boka: *Småtrollen och den stora översvömmningen* (1945), inngangsporten til Mummidalen, uteblir i denne samlingen, antakelig fordi den i langt større grad minner om et eventyr i den klassiske forstand, og grenser til sjangeren billedbok.

1.4 Kommentar til navnbruk og stavemåte

I det originale tekstmaterialet fins ingen konsekvens i bruk av stor bokstav på det som kan sies å være egennavn. Mummimamma skrives for eksempel både med stor og liten M. I forhold til ordet “mummi” har jeg valgt å skrive det med stor M de gangene det er brukt som egennavn, slik som Mummitrollet, Mummimamma, Mummipappa, Mummifamilien, Mummihuset, Mummidalen osv. Når det er snakk om mummitroll som gruppe skrives dette med liten m. Når det er snakk om mummilitteraturen, mummi(troll)bøkene, mummidiskursen, skrives dette også med liten m. Det samme kan sies om de andre typene som finnes i Mummidalen: Hemuler, mymler, homser, filifjonker skrives med små bokstaver når det er snakk om en gruppe, en type. Er det brukt som egennavn brukes stor bokstav: Hemulen, Mymlen, Filifjonken. Jeg har konsekvent brukt de norske navnene på karakterene i hovedteksten, men i sitatene holdt meg til de svenske originale. I stor grad er navnene så like på norsk og svensk at det ikke vil skape noen forvirring. Det tydeligste unntaket er nok Hufsa, som heter Mårran på svensk.

2. Forholdet mellom psykoanalysen, fantasi og barnelitteratur med frampek til Tove Janssons mummitrollverden

Tove Jansson har selv innrømmet at hennes steg inn i barnebokforfatterskapet var en form for eskapisme fra de deprimerende krigsårene:

Historierna om Muminrollet var egentligen från början ett slags eskapism, man rymde in i en värld där allting var vänligt och ofarligt. Kanske letade man sig tillbaka till en barndom som var mycket lycklig och där det otroliga och vardagliga var bekymmerslöst hopblandat. Jag tror de flesta barn lever i en värld där det fantastiska och det självfallna är likvärdigt, och det är den världen jag försökt *beskriva och rekonstruera för mig själv*. (Jansson sitert hos Westin 1988: 97)

Nettopp denne formen for fantasi som *eskapisme*, som en hverdagsflukt, er interessant, og derfor vil det psykologiske aspektet ved fantasi bli gått nærmere etter i sømmene, for å se om det er mulig å kunne definere det som et felles menneskelig aspekt, og ikke bare noe som finnes latent i kreative enkeltpersoner. Det har tidligere vært problematisert over hvorvidt Janssons bøker om Mummidalen skal klassifiseres som barnebøker eller ikke. Barnelitteratur henger nært sammen med fantasien. Når vi bruker begrepet i litterær sammenheng er det riktigere å bruke betegnelsen *fantastikk*, sett som den litterære utformingen av den menneskelige fantasi. I hvert fall i denne sammenhengen vil disse to begrepene høre sammen, det ene (fantastikken) som en litterær videreføring av det andre (fantasien). For hvorfor har man, som Tove Jansson, behov for å skrive seg en verden man kan flykte inn i, hvorfor har leseren, ung eller voksen, behov for å flykte inn i den samme verdenen, hvis ikke nettopp for å møte et behov for virkelighetsflukt som måtte finnes der fra før av? Og hvorfor er det langt mer akseptert å ta i bruk denne fantasien når man skriver barnelitteratur, men ikke ellers? Er det kanskje nærliggende å tro at Jansson skrev barnebøker nettopp for å kunne tillate den fantasibruken hun hadde behov for, og ikke at hun eksplisitt brukte fantastikk som et element *fordi* hun skriver for barn? Agneta Rehal-Johansson svarer på noen av disse

spørsmålene allerede i innledningen til sin avhandling om mummitrollbøkene, *Den lömska barnboks författaren. Tove Jansson och muminverkets metamorfoser* (2006):

Beteckningen familjeroman löser på så sätt också den fruktlösa diskussion, om vilka muminböcker som är barnböcker och inte, som präglar den tidigare forskningen om muminverket. Tove Janssons muminböcker är skrivna som barnböcker och som sådana utges också de åtta böckerna i den slutliga muminsviten. Ändå är det uppenbart att muminböckerna är barnböcker utöver det vanliga. Tidigare forskning har betraktat böckerna som förtäckta allegorier, skrivna för vuxna, med barnboksformen som 'täckmantel'. Självt har Tove Jansson, i de uttalanden om sitt muminverk hon har gjort genom åren, vänligt men bestämt hävdade att hon 'egentligen' bara berättat för sig själv. (Rehal-Johansson 2006: 13-14)

Boel Westin har skrevet at selv om Jansson selv bruker ordet eskapisme, så er det mer naturlig å se hennes valg av barneboka som medium hvis man ikke ensidig betrakter det som en virkelighetsflukt, men mer som en leting etter fantasiens tilfluktssted (1988: 99-100). Og særlig blir barndommen opphøyd som dette tilfluktsstedet, et rom der man som voksen, i en meget nostalgisk måte å se verden på, ikke lenger har tilgang, men allikevel prøver å komme tilbake til. Barnelitteratur, fantasi som psykologisk funksjon og fluktbegrepet henger altså sammen, noe jeg vil forsøke å vise til gjennom en nærmere lesning av noen av bøkene om Mummitrollet.

2.1 Barnelitteraturen

Innenfor diskusjonen om hva som er barnelitteratur, og hvilke kvaliteter som kan forventes av denne sjangeren, så beskrives fantasien som et tveegget sverd med to funksjoner: en kompensatorisk og en frigjørende (Møhl og Schack 1980: 82). Et interessant spørsmål som stilles er "hvordan kan fantasien eller det fantastiske sættes ind som middel for en klarere fremstilling af de sociale realiteter" (Vinterberg hos Møhl og Schack 1980: 82). Det er her snakk om en didaktisk måte å se barnelitteraturen på, at det fantastiske i litteraturen for barn skal kunne fylle igjen et hull man skaper ved å utelate (for) realistiske elementer man mener er skadelige for barn. Barna sees som "uferdige" voksne, de er ikke ennå klare for den harde

virkeligheten og må skjermes, derfor bruken av fantasi. Om man kan snakke om at fantasien har et formål, slik Møhl og Schack gjør, er det som hjelp til å forstå de sosiale realitetene bedre, og fiksjonen får dermed ting til å framstå klarere (1980: 83). Man kan i den forbindelse stille seg spørsmålet om hvorvidt et fantastisk element, i seg selv betegnet som noe som kontrasterer til virkeligheten, noe som er *ikke*-reelt, kan brukes til å gjøre virkeligheten mer klar? Hvordan kan man bruke fiksjonen, og da særlig den fantastiske fiksjonen, til å, slik Hugo Hørlych Karlsen proklamerer, “vise tingene som de reelt *er*.” (hos Møhl og Schack 1980: 84)?² Freuds definisjon av fantasi ser ut til å være sentral i denne diskusjonen. Han betegner fantasi som noe kompensatorisk overfor utilfredstillende forhold, altså at et menneske fantaserer fram en lykkeligere hverdag enn det som er tilfelle, rett og slett som en overlevelsesmekanisme (hos Møhl og Schack 1980: 55). Innenfor denne terminologien kan man også ta med fantasi som eskapisme, sett som et forsøk på å flykte fra en elendig hverdag.

Møhl og Schack mener å se tendenser til at det er enighet om at barnelitteratur skal brukes til opplysning, og at fantasien i så øyemed kan være et middel for å gjøre denne informasjonen mer tilgjengelig for barn (1980: 87). Nå er det sannsynlig å anta at synet på barnelitteratur har forandret seg noe siden 80-tallet, og det er også ganske tydelig i Tove Janssons uttalelser at hennes “prosjekt”, om man kan kalle det det, ikke var å opplyse barn, men tvert imot fordunkle sin egen oppfattelse av virkeligheten. Slik sammenfaller Jansson med Freuds definisjon av fantasien, hun opplevde en uutholdelig verden, og hennes fantastikk ble brukt som et forsøk på å komme bort fra denne på. Allerede Møhl og Schack ser mulighetene for at barnelitteratur skal kunne være noe annet enn kun didaktisk, at det kan fungere som informasjon, men også terapi, underholdning og utvikling for barnet (1980: 88). Innenfor fantastisk litteratur tar de for seg forenkling og overdrivelse som elementer som er særlig brukt i den fantastiske sjangeren, men som også fungerer veldig godt (1980: 90). Som en videreføring av begge disse betegnelseene kan vi se *parodien*, som er å finne igjen i Tove Janssons univers med tanke på de forskjellige karakterene hun lar bo i den, og hvordan de på hver sin måte portretterer virkelige, menneskelige skikkelser. Her er både forenkling og overdrivelse tatt i bruk, for å få fram de typiske trekkene vi alle kan inneha som individer.

² Se under *fantastikk* angående diskusjonen om å skille mellom fantastisk og realistisk fiksjon.

“En vanskelig virkelighet ser ut til å bli litt mindre vanskelig, og kanskje lettere å bearbeide, i en fantastisk form.” Dette skriver Jorun Fougner i en seminarrapport om barndommen (Fougner 1990: 54). Hun henviser her til barnelitteraturen, og en vanlig metode for å kunne skildre vanskelige temaer innenfor denne, nemlig ved bruk av det fantastiske. Det er kanskje mer utbredt som virkemiddel innenfor denne sjangeren i forhold til voksenlitteraturen, fordi det finnes en allmenn idé om at “virkeligheten” ikke er så tilgjengelig for barn i sin rene form (her fins det selvsagt forskjeller innenfor de ulike aldersgruppene, Fougner henviser i sitatet ovenfor til det hun kaller “relativt små barn”, dog det er noe uklart hvor hun mener disse grensene går). Det er på ingen måte tilfeldig at fantastikken brukes så mye og så eksplisitt innenfor barnelitteraturen. Vi godtar ofte langt drøyere universer når det skrives for barn enn for voksne. Er dette fordi det antas at barn har behov for denne typen virkelighetsflukt? For å kunne belyse dette ytterligere vil jeg forsøke å i første omgang peke på noen fellestrekk ved barnelitteraturen.

2.1.1 Utvikling innenfor sjangeren

Av de mange som skriver om barnelitteratur fins det liten enighet om realisme eller fantastisk er det beste for de unge leserne. Men det er flere som har pekt på tendenser og fellestrekk innenfor sjangeren, der flertallet (ofte) peker i samme retning. To ting ser ut til å være viktige problemstillinger innenfor diskusjonen. Det første er at barnelitteratur som sjanger, hvis den stilles opp mot voksenlitteraturen, er en ung sjanger som ikke kom på banen før man begynte å betrakte barn som en egen aldersgruppe, og ikke bare “uferdige voksne” (Nikolajeva 1996: 95; Merkel og Richter 1977: 19; Møhl og Schack 1980: 13). Det andre problemet er at det er *voksne* som skal skrive for *barn*, litteraturen skal dermed speile de voksnes forventninger og forestillinger om barnet og oppdragelsesintensjonene (Møhl og Schack 1980: 13), noe Wall kaller “the idea of ‘writing down’” (1991: 2). Vi har alle vært barn en gang, men er det mulig å gå tilbake til den tilstanden og huske hvordan man oppfattet verden og litteraturen som liten?

Selv om barnelitteraturen er “ung”, så har den hatt en utvikling. De eldre barnebøkene, fra 1700tallet, ser ut til å ha hatt en langt mer didaktisk og “ovenfra-og-ned”-innstilling enn bøker fra det siste århundret har (Svensen 2001: 139). Samfunnsmessige tendenser speiles

også i barnelitteraturen, og etikk og moral, med utgangspunkt i kristne levereregler hvis vi ser på vestlig litteratur, var sentrale i tidligere barnebøker. Ta for eksempel barnesangene til Margrethe Munthe fra begynnelsen av 1900-tallet som er nokså moraliserende.

Samfunnsmessige tendenser påvirker hvordan vi leser og tar imot litteraturen, noe diskusjonen rundt Torbjørn Egners barneviser er et godt eksempel på. Spørsmålet dreide seg om hvorvidt det var riktig å, i 2006, gjengi *Visen om Vesle Hoa* med ordet “negergutt”, i frykt for at det skulle misforstås som rasisme (Aftenposten 2008). Da sangen originalt ble utgitt i 1945 var dette tydeligvis ikke en relevant problemstilling. Det viser at publikums forventninger har mye å si for hva som blir skrevet og utgitt av barnelitteratur.

2.1.2 *Fra det episke til det polyfone*

Nikolajeva peker på noen tendenser hun har sett i barnelitteraturen, i sitt kapittel “From Epic to Polyphony” (1996), hvor hun også ser på noe av utviklingen sjangeren har undergått. Hun setter opp fire stadier: (1) adaptasjon av voksenlitteraturen, altså bruken av allerede eksisterende litteratur, men tilpasset for barn; (2) didaktisk og læringsinnrettet litteratur skrevet *med tanke på* barn; (3) en sterkere etablering av sjangeren med undersjangre slik som i voksenlitteraturen, en litterær kanon for barn; (4) polyfonisk barnelitteratur (1996: 95-97). Deretter viser hun til eksempler hun har funnet i flere barnebøker. Her nevnes polyfonien, ideen om en flerstemt fortelling der man tar i bruk flere fortellerstemmer og perspektiver i en fortelling (1996: 99-102); den skjulte teksten, det faktum at det finnes noe underliggende som man kan få tak i som leser, men som ikke gis gratis (1996: 102-108); puslespillmetoden, som sammenfaller noe med det forestående, her blir leseren representert forskjellige biter av en handling eller konstruksjon, og får rollen som den som setter disse bitene sammen (1996: 108-110). Videre nevner hun kort noen former for eksperimentering med former (1996: 110-112), påvirkningen dataspill og “ukulturen” har på barnelitteratur (1996: 112-113) og sjangerblanding (1996: 113-115). Hun nevner blant annet at seriedannelse er et tilbakevendende trekk innenfor barnelitteraturen (1996: 115). Nikolajeva mener å kunne peke på noen felles tendenser i hvordan bøkene innenfor sjangeren har utviklet seg fra det klassiske eventyret og den episke fortellingen med sin (til tider) strengere kronologi og logistikk (handling og plott beveger seg mot en “løsning”), mot varierende eksperimenterende former der handling og karakterbeskrivelser kommer i bakgrunnen for

skjulte tekster, kollager og flere mulige endelser. Hun samler disse elementene under betegnelsen polyfoni, som presentert tidligere i kapittelet (1996: 97; 119).

2.1.3 *Fantastikk mot realisme*

Møhl og Schack skriver noe tidligere at det grovt sett fins to tendenser i barnelitteraturen: den fantastiske og den realistiske (1980: 14). De skriver også om utviklingen fra en moraliserende og opplysende barnelitteratur til en mer fantasipreget og underholdende (1980: 13). Basert på disse forfatterne mener Fougner å se fire funksjoner i barnelitteraturen: (1) den underholdende, (2) den informativt-didaktiske, (3) den terapeutiske, og (4) den utviklingsfremmende, og “konkluderer” med at den *gode* barneboka finner en sammenheng mellom den ytre fenomenverden og barnets indre liv (1990: 49; Møhl og Schack 1980: 95). Til etterretning skriver Nodelman at god litteratur er “litteratur som ikke fullt så åpenlyst oppfyller leserens forventninger.” (1997: 48)

2.1.4 *Litterære trekk*

Wall går nærmere inn på litterære trekk som finnes i sjangeren og som er sammenfallende. Med utgangspunkt i narratologien mener hun å se tendenser til “den samme” fortellerpersonen i mange fortellinger for barn, som nettopp baserer seg på dette “ovenfra-og-ned”-perspektivet som ble nevnt tidligere, der fortelleren er en autoritær skikkelse som henvender seg til leseren, gjerne direkte, en fortellerstil også Tove Jansson bruker i sine mummitrollbøker³ (Wall 1991: 5). Wall siterer fra Myles McDowell som går inn i noen essensielle forskjeller mellom barne- og voksenlitteraturen. Barnebøker er gjerne kortere, de favoriserer aktivitet framfor passivitet, med dialoger og hendelsesforløp heller enn beskrivelser og skildringer av det indre. Selv om fortellerstemmen har en “voksen” rolle er

³ Særlig benyttes dette i henvisninger og kommentering av teksten, undertegnet “*förf. anm.*”, som en tydelig forklaring til yngre lesere. Se eksempelvis *Trollkarlens hatt*: “Om du vill ha reda på vad Bisamrättans löständer blev förvandlade till, kan du ju fråga din mamma. Hon vet nog. – *Förf. anm.*” (1948: 56) Lignende eksempler fins i *Farlig midsommar*, *Trollvinter*, *Pappan och havet* og *Muminpappans memoarer*.

ofte den fortellingen sentreres om, protagonisten, et barn, dyr eller annen fantasifigur (McDowell sitert hos Wall 1991: 8). De fleste ser Mummitrollet som den sentrale karakteren i bøkene om Mummidalen, og i den familiekonstruksjonen som settes opp i disse fortellingene er han som et barn å regne. Men her er det stor forskjell fra bok til bok, og flere ganger i samme tekst flytter perspektivet seg mellom karakterene. Det kan virke som om særlig de tidligere bøkene, som antas å være mer tilgjengelige for barn enn de senere,⁴ sentrerer blikk og historie rundt det lille mummitrollet og hans venner, mens de siste bøkene eksperimenterer mer på dette området. Hvis man argumenterer for at det *er* Mummitrollet som er hovedpersonen i hele serien, kan utviklingen bøkene gjør fra barnlig til voksen litteratur sees som en indirekte måte å portrettere trollets egen utvikling: det er som om bøkene vokser opp sammen med ham.

Flere trekk som nevnes hos McDowell er at barnelitteraturen tenderer mot en mer moraliserende, men positiv, holdning; at språknivået er tilpasset leserens lingvistiske kunnskaper, språket gjøres dermed enklere og klarere for å komme på barnets nivå (igjen denne ovenfra-og-ned-holdningen); og at sannsynlighet har en tendens til å vike for det magiske, det fantastiske og det forenkende (altså foretrekkes fantastikk framfor realisme) (ibid.). Dette er en nokså klassisk, men kanskje gammeldags, måte å se barnelitteraturen på (teorien er originalt fra 70tallet, og som Nikolajeva påpekte har fortellingene innenfor denne sjangeren blitt mer eksperimenterende og frigjorte de siste årene). Wall mener at den største forskjellen mellom de to litteratursjangrene som her blir diskutert er forholdet mellom forteller og tilhører (*narrator* og *narratee*) og at dette forholdet innenfor barnelitteratursjangeren har undergått en radikal forandring de siste 150 årene (1991: 9).

2.1.5 Hjemmet og tap av barndom

Perry Nodelman viser til forskjellige eksempler innenfor barneboksjangeren over en periode på nesten 100 år (fra begynnelsen av 1900tallet til 1990tallet) og ser at fortellingens oppbygning følger felles konvensjoner, nemlig at det er en barnelignende protagonist som

⁴ Det er ikke uproblematisk å sette opp et endelig skille, men et forslag er gjort her innledningsvis, mellom *Farlig Midsommar* (1954) på barneboksiden, og den mer voksne *Trollvinter* (1957) på den andre.

lever i et idyllisk hjemlig miljø, men der denne idyllen blir avbrutt enten av ytre eller indre faktorer, som dermed fører til at hovedpersonen begir seg ut på “eventyr”, for deretter å returnere hjem hvor den idylliske tilstanden og tryggheten blir gjenopprettet (1997: 14-18). Han peker på at det finnes en bevegelse som går fra hjem til borte tilbake til hjem igjen (1997: 16-17), et trekk vi kan finne igjen, helt eller delvis, i flere av mummibøkene (*Kometen Kommer, Farlig Midsommar, Pappan og havet, Trollvinter*⁵). At hjemmet har en sentral plass både i barnelitteraturen generelt og i mummibøkene spesielt kommer jeg tilbake til i siste kapittel. Det ser ut til å være en forventning hos de som skriver for barn at hjemmet og dets trygghet er en viktig faktor i deres liv og noe de lett kan forholde seg til. Innenfor diskusjonen av barnets sosiale virkelighet beskriver Møhl og Schack at hjemmet og familien er det viktigste og mest dominerende faktor innenfor utviklingen til barnet, det er her det lærer normer og regler, skaper forventninger og oppdager hvilke krav som kan og skal stilles, både til seg selv og omgivelsene, og at forholdet barnet har til hjemmet og det familiære er et særlig viktig forhold når det er snakk om barnets virkelighetsoppfatning (1980: 26).

Det har allerede blitt nevnt at protagonisten i barnefortellinger i de aller fleste tilfeller er et barn, et dyr eller en fantastisk skikkelse, men alle med barnlige karaktertrekk. Nodelman peker også på dette som et klart kjennetegn innenfor sjangeren (1997: 18), og at det gjennom den uerfarne hovedpersonen portretteres en uskyld, med både positive og negative fortegn, alt etter som hvilken historie som blir fortalt (1997: 19). I flere klassiske barnebøker har dog denne uskylden først blitt hyllet, men avsluttet med en erkjennelse om at barndommens troskyldighet ikke kan vare evig, for eksempel i *Ole Brum* og *Peter Pan* (Nodelman 1997: 20). Tap av barndommen er sentralt og tas opp som et nostalgisk synspunkt, men også som en nødvendighet for å kunne fungere i den virkelige verden. Leseren blir vist at selv så forlokkende disse barnlige og fantastiske verdener er, så har de en holdbarhetsdato, man kan ikke, slik både Ole Brum og Peter Pan gjør, forbli i dem for evig. Den noe pessimistiske realismen setter inn, og disse elementene finnes også i Tove Janssons mummitrollunivers, og da særlig i den siste boka *Sent i november*. Lengselen etter en tapt tid og verden gjør seg gjeldende, og savnet etter Mummifamilien og den tryggheten Mummidalen tidligere har representert kan leses som en videreførelse av savn etter en tapt barndom. Barndommens sentrering rundt hjemmet som et trygt sted har allerede blitt nevnt,

⁵ Angående *Pappaen og havet* kommer jeg til å diskutere hvorvidt hjemmet faktisk blir gjenopprettet på slutten eller ikke.

og karakterene i *Sent i november* og deres lengsel særlig etter Mummimamma speiler et ønske om å kunne gå tilbake til en tid der mamma stod i sentrum og representerer tryggheten. I likhet med Christopher Robin i *Ole Brum* og Wendy i *Peter Pan*, må vesenene i Mummidalen (særlig Toft, som kan sees som den ledende karakteren) godta at barndommen ikke er en tilstand man kan forbli i for evig.

Svensen skriver at noen forfatteres behov for å skrive for “barnet i seg” ofte ender opp i en romantisk dyrking av barndommens uskyld og imaginære idyll (2001: 44). Det kan argumenteres for at Tove Jansson er en av disse forfatterne, men hvorvidt hun overromantiserer barndommen i sitt mummitrollunivers kan sies å være tilfelle i de tidlige mummitrollbøkene, men neppe i de aller seneste.

2.1.6 Å skrive smått

Et annet argument hos Nodelman er at hovedpersonene i barnefortellinger ikke bare er små i alder, men gjerne også i størrelse. Det uttrykkes både positive og negative sider ved å være liten; de små er sårbare og forsvarløse i sin litenhet, men også smidige, med muligheter til å komme til steder større skapninger ikke kan (dette gjentas hos Svensen 2001: 25, hun nevner også at den minste personen i mummifamilien, Lille My, er den som er mest fri og sikker på seg selv og sin egen gjennomføring av det hun ønsker å oppnå: 29). På denne måten skaper de et annet perspektiv til verden rundt dem (Nodelman 1997: 25). Mummitrollene og deres venner karakteriseres som vesentlig små dyr, i *Kometen Kommer* får Mummitrollet, Snusmumrikken og Sniff plass i Hemulens sommerfuglhåv (Jansson 1968-a: 48). Denne litenheten kan også leses på det personlige og karaktermessige plan, i den forstand at de er enkle og har “små” egenskaper, som gjør dem lettere å få tak på som karakterer og som parodier på menneskelige trekk. Innenfor barnelitteraturen er dette mer som et behov enn et litterært grep å regne; å forenkle, å skrive “ned” til barn er ifølge Møhl og Schack nødvendig for å kunne nå fram til barnet som leser, fordi det er mangler ved dets logiske tenkning. De skriver også at typifisering er en naturlig del av innbildingskraften (1980: 104; 61). Det er lite tvetydighet hva gjelder karakterene i Mummidalen og deres trekk: Man vet at Mummimamma er klok og god og trygg; Mummipappa har et rastløst hjerte og en sterk eventyrtrang, samtidig som han er nokså bedagelig; Sniff er engstelig og eiesyk;

Snusmumrikken er livredd for å eie ting og å selv bli eid; og Lille My er fryktløs og alltid ærlig. Karakterene fortøner seg enkle å forstå seg på, noe som gjør at det skapes en forventning til hva som vil skje med dem og hvordan de kommer til å oppføre seg, men som også gir dem mulighet til å overraske leseren når disse forventningene brytes.

Nodelman påpeker at ideen om at barn er “uferdige” voksne, at de er uskyldige og uten erfaring, er den viktigste årsaken til at det finnes litteratur for barn i det hele tatt. Det læringsinnrettede aspektet ved barnelitteraturen er og har vært veldig sentralt i fortellingene, og dette blir dets fremste drivkraft (1997: 28, 30). Og det er tydeligvis enighet om akkurat dette, for det nevnes som en av barnelitteraturens roller også hos Møhl og Schack (1980: 95). Ifølge Merkel har særlig den realistiske barneboka “til formål at opdrage barnet i det borgerlige samfund” (sitert hos Møhl og Schack 1980: 54), men det kan virke vanskelig og unaturlig, særlig i dag, å skape et skille mellom realistisk barnelitteratur på den ene siden, og fantastisk på den andre. Som vi har sett har bøker for barn ofte en blanding av realistiske og fantastiske elementer, men det at fantasien har en sentral og påfallende rolle er åpenlyst, og har for noen vært nettopp det som kjennetegner litteratur for barn (sammen med noen av de andre punktene som er nevnt). Bruken av fantastikk kan oppfattes naturlig hvis vi ser barnelitteraturen som primært didaktisk, fordi forestillingen om at barn fortsatt er uskyldige og har en snever forståelseshorisont sammenlignet med voksne gjør at det finnes et behov for å “dekke til” sannheten eller gjøre den mer forståelig på en måte som kan tiltale barn: Her kan nettopp fantasi være døråpneren.⁶

Merkel forklarer det som at “De ‘afkald’, barnet i sin tilpasning til samfundet er nødt til at foretage, kompenseres så i den anden type litteratur: den fantastiske.” (sitert hos Møhl og Schack 1980: 54). Fantasi forklares også som en særlig barnlig måte å tenke på, fordi den supplerer barnets (manglende) kognitive evne (Møhl og Schack 1980: 48, 54). Men de mener å se to former for fantasi innenfor barnelitteraturen, en som virker kompenserende slik Merkel definerte det, og en som er frigjørende (hos Møhl og Schack 1980: 55). Forskjellen kan virke diffus og utydelig, men jeg baserer meg videre på denne todelingen av fantasibruken idet jeg går over i det mer psykologiske ved fantasi.

⁶ Se angående fantastikk lenger nede.

2.2 Fantasien og psykoanalysen

2.2.1 *Jag ska berätta om att drömmen är viktigare än verkligheten*⁷

“Litteratur kan ligesom legen være en bearbejdelse af konfliktfyldt stof.” (Møhl og Schack 1980: 91) Her kommer Møhl og Schack inn på den mer psykologiske definisjonen av fantasi. Visse ting, skriver de videre, er for konfliktfylte til at barn kan se dem rett i øynene (1980: 93). Dette gjelder vel ikke eksklusivt for barn, og jeg kommer i det følgende til å se på fantasi og drømmeri som noe allment i den forstand at det foregår både hos barn og voksne, bare i forskjellige utforminger. Dessuten mener jeg Tove Jansson har en rekke elementer i sine tekster der man kan se en bevisst fordunkling av dyperegående psykologiske forhold, “fordunkling” i det henseendet at virkeligheten, det konfliktfylte, skjules bak noe mer sanselig og direkte, og gjerne fantastisk. Et eksempel er det usynlige barnet i novellen med samme tittel, som besøker Mummifamilien i et forsøk på å bli reddet fra sin egen usynlighet. Ingen i det virkelige liv blir usynlige, men det er en fantastisk og allegorisk måte å beskrive det som skjer *psykologisk* med et menneske som til stadighet blir utsatt for ironi: nemlig at man forsvinner. Ikke bare kan dette grepet sees som en effektiv måte å vise barn, som kanskje mangler en tilstrekkelig forståelse av denne typen virkelighet, hvordan slike forhold kan utarte seg, men det kan være en minst like effektiv måte å vise de *voksne* leserne en annen måte å se en ellers “usynlig” problematikk. Så har Jansson kanskje ikke bare skapt en verden til å flykte inn i, men en verden der man kan behandle “konfliktfylt stoff” på en distansert og trygg måte.

Dette eksempelet fra *Det Usynlige Barnet* kan videreføres til en diskusjon om to ting: det ene er ironi innenfor litteraturen, det andre er dobbeltheten i lesemåten, hvordan teksten kan nå barnet på ett nivå og den voksne på et annet. Nikolajeva presenterte ideen om “den skjulte teksten”, at det finnes flere nivåer i en lesning, og tanken om at disse nivåene kan

⁷ Tove Jansson i et arbeidsnotat til *Sent i november* (Westin 1988:275)

appellere til lesere av forskjellig alder og modenhet er ikke fremmed. Problemet med de skjulte tekstene er hvordan å dra dem fram, hvordan vet man at den versjonen man leser er på det overfladiske eller underliggende nivået? Nettopp her kan en psykoanalytisk lese måte være til hjelp. Psykoanalysen har hele tiden vært opptatt av å finne det som er skjult, og noe grunnleggende er ideen om at det som *ikke sies*, det som forblir usagt, skal være det som forteller noe om den egentlige meningen (i dette tilfellet verket, i psykoanalysens tilfelle pasienten). At psykoanalysen har noe å tilby litteraturkritikken er et argument hos Starobinski, der han peker på at særlig fenomenet med “free-floating attentiveness” gjør at leseren kan bli oppmerksom på det teksten sier i stillhet, i tillegg til å rette oppmerksomhet på det språklige nivået og hvordan intonasjonsbruk, rytme, verbal energi og organisering av ordene er (1989: 143). Kittang mener på sin side at psykoanalysen med hell kan brukes innenfor lesningen ved at den forteller oss noe om det ubevisste, som nettopp er det kunst som uttrykk er betinget av (2003: 221).

Det skjulte, eller det usynlige, er tydelig noe sentralt i *Det Usynlige Barnet*, der det både brukes billedlig for å beskrive et psykologisk problem, men der det også kan sees som et symbol på selve ironien. I novellen er ironien, som sarkasme, det som får barnet til å bli usynlig, men ironien som middel er noe usynlig i seg selv. Når ironi brukes så menes det motsatte av det som sies, det som forblir *utalt* er selve sannheten⁸. Brooks beskriver ironien som den “åpenbare fordreining av en mening” (2003: 61). Det henger dermed sammen med det skjulte i teksten, men har også sammenheng med parodiering og forenkling, som er klassiske grep innenfor barnelitteraturen. Når det er snakk om forskjellige *nivåer* i en tekst, kan nettopp ironien være noe som er vanskelig for et barn å oppfatte, det kreves en bred kjennskap til forhold og syntakser rundt hvordan man uttaler seg. Barn tenderer i langt større grad mot å ta et utsagn bokstavelig, og dermed kan ironi i en barnebok være bortkastet, eller i verste fall forvirre forståelsen.

⁸ En finere definisjon av begrepet vil bli diskutert under kapittelet om ironi.

2.2.2 *Fantasi som kompensasjon*

For Freud skal fantasiens mekanisme ha mer å gjøre med det avkall man må gi som ganske lite barn, man må lære seg å utsette sine forventninger om umiddelbar tilfredsstillelse. Videre bruker man altså den samme fantasien som en kompensasjon for det verden ikke er i stand til å bidra med. “Man kan si, at det aldri er de lykkelige, men kun de utilfredse, der fantaserer. Uopfylte ønsker er fantasiens drivkraft, og enhver fantasi er en ønskeoppfyllelse, et korrektiv til den utilfredstillende virkelighet.” (Freud sitert hos Møhl og Schack 1980: 57). Denne fantasien videreføres i en innbildningskraft som finnes hos alle mennesker, og som brukes på mange forskjellige måter som vil bli nevnt flere av senere, men et trekk i innbildningskraften er at den foretar en *typifisering*, altså en generalisering, av utenforstående elementer (Møhl og Schack 1980: 61). Den tidligere nevnte parodien i Tove Janssons bøker er også en videreføring av denne innbildningskraften. Forklaringen på hvorfor det tradisjonelt sett er barn som er mer fantasifulle og har en mer utpreget innbildningskraft, er at den rasjonelle tenkningen er senere utviklet enn evnen til å fantasere, slik at den relativt sett får en størst rolle tidlig i menneskers liv (Møhl og Schack 1980: 63).

2.2.3 *Dagdrømmeri*

For Freud og psykoanalytikerne har drømmene vært den viktigste veien å nå det underbevisste på. Gjennom tolkningen av de merkelig og symboltunge filmene som spilles på vårt indre lerret skal man kunne komme fram til en *sannhet* om den som har disse drømmene.

Fantasiens verden er tett knyttet til drømmenes verden, og da særlig dagdrømmeri, det hele baserer seg på evnen til å skape indre bilder. Forskjellen på de drømmene som foregår i søvne og de man maner fram i våken tilstand, er at de første foregår ubevisst, mens i de andre er egoet fortsatt inntakt og har langt større innflytelse. Det er allikevel en sammenheng mellom de to, også dagdrømmer ser ut til å delvis styres av det ubevisste, og dukker opp under lignende forhold som nattlige drømmer, der det foregår lite ytre stimuli på sansene som ellers hadde holdt på oppmerksomheten vår (Singer 1976: 4). Men dagdrømmeri kan også være et styrt indre skuespill, og i likhet med barns fantasilek fungere som en indre ønskeoppfyllelse. For Freud spilte dagdrømmene rollen som ønskeoppfyller, en måte å

utsette forventninger mennesker har som er knyttet til det fysiske, slik som seksuelle behov og aggressiv utøvelse (Singer 1976: 8). Ser vi nærmere på denne nå kanskje noe primitive måten å oppfatte mennesket på, beskrev Freuds teori en modell som antok at mennesket var et dyr som alle andre pustende vesener på denne jorda, og reagerte til omverdenen på den samme måten. Alle tanker og all fantasi skal altså ha bunnet ut i menneskers takling av undertrykkede lyster, som tilfredsstillelse av tørste, sult, utløp for aggresjon og seksuelle behov (Singer 1976: 102). Singer tar også utgangspunkt i Freuds sitat om at kun utilfredse mennesker fantaserer, som en forklaring på at dagdrømmeri (her som en utvidelse av fantasien) effektivt kan brukes som en, midlertidig eller konstant, erstatning for disse elementære behovene man som menneske, når man har kommet forbi spedbarnstadiet, må lære seg å tøyte, å utsette, å kanskje aldri få tilstrekkelig tilfredstilt (1976: 103).

Dagdrømmeri beskrives som en mer voksen og trygg måte å utrykke det man som barn kunne gjøre gjennom leken. Det er mulig som menneske å vende seg innover, og få utløp for visse følelser og frustrasjoner på en privat måte, uten å hverken måtte utlevere seg selv for omverdenen eller skape situasjoner som potensielt kan bli pinlige. Dagdrømmeri kan i så måte sees som *katarsis*, altså renselse som hindrer ellers verre psykologiske problemer for det individet som opplever dem (Singer 1976: 104; Møhl og Schack, 1980: 86).

Dagdrømmeri får i tillegg en noe mer praktisk rolle enn den fantasifulle barneleken, i og med at førstnevnte kan hjelpe mennesket til å forberede seg på situasjoner, til å huske tilbake, til å være kreativ, finne løsninger på problemer, og generelt bli et individ som fungerer bedre i sin rolle i samfunnet (Singer 1976: 203-4). Singer ser både dagdrømmeri og fantasilek som en naturlig og menneskelig kvalitet med en rekke positive fortegn, i motsetning til Freuds måte å klassifisere fantasisøkende mennesker som dypt ulykkelige (1976: 180). Til en viss grad innrømmer også Singer at dagdrømmeri som *eskapisme* har elementer av noe forstyrrende ved seg, men at for de aller fleste, selv i de tilfeller hvor fantasien er et fluktrum, så er det snakk om i kortere perioder og som relativt uskyldig underholdning eller umiddelbar atspredelse. En utpreget fantasi kan også komme til uttrykk i former som litteratur eller annen kunstform, skriver Singer, hvori denne er helt allment godtatt (1976: 181-183).

“An important function of fantasy is that it represents an effort to make sense of an area of experience that has not been lived through directly to any great extent.” (Singer 1976: 185) Fantasi kan altså være en ren form for beskyttelsesmekanisme fordi den har muligheten

til å forberede oss på situasjoner og resonnere oss fram til hendelsesforløp vi ennå ikke har vært i direkte kontakt med. Man er allikevel nødt til å anerkjenne et dypt tragisk aspekt ved denne fantasibruken, siden den ikke bare kan være til psykologisk hjelp, men også kan si mye om frustrasjoner vi bærer på eller uoppfylte drømmer som har satt sitt preg på vår personlighet og psykologiske væremåte. Singer beskriver det som følgende:

One has to acknowledge an inherently tragic aspect to the nature of human daydreams. While our fantasy capacities represent extremely valuable parts of our ability to plan and anticipate or to entertain and sustain ourselves, they may also include unfulfilled images or the frustration of disappointed anticipations. In this sense our everyday daydreams carry the seeds of psychopathology at the same time as they offer us the best of human experience. (Singer 1976: 203-4).

Fantasi er med rette et tveegget sverd.

2.2.4 *Fantasiens motsigelse*

Fantasiens karakter er mangesidig, skriver Richter og Merkel, det de mener er at den rommer denne motsigelsen i livet mellom det som er og det som burde være. Fantasien er ikke bare et produkt av elendige forhold, men samtidig en kritikk av disse forholdene i sitt utopiske håp om en bedre framtid (1977: 19-20). De beskriver videre hva slags løsninger man kan finne ved å bruke fantasi i litteratur for barn. De har konsentrert seg om den fantastiske effekten i eventyr, som kan trekkes videre over på mummitrollbøkene, som kan kalles en form for moderne eventyr. De utfordringene som et barn opplever er (1) dets følelse av avmakt, der det fantastiske fungerer godt ved å kunne anskueliggjøre en form for angst, den gjør verden mer håndterbar; (2) dets behov for å teste sine muligheter gjennom lek og bearbeide erfaringer, noe som kan være begrenset i virkeligheten; (3) barnets interesse i erkjennelse, spørsmål om dets behov og erfaringer og hvordan disse kan forenes (Richter og Merkel 1977: 80-81).

I boka *The House of Make-believe* kalles et kapittel for “Imagination: the realm of the possible”. Fantasien er altså mulighetenes sted, det er der det fantastiske, det vi som menneske ikke kan oppleve gjennom den virkelige verden, kan finne sted. Singer og Singer går noe ut over det Freud har sett som motivasjonen til at fantasi behøves, nemlig ikke bare et utløp for aggresjon eller seksualitet: Vi søker å rekonstruere situasjoner som har gitt oss glede tidligere, som har fostret smil eller latter; vi søker å unngå situasjoner som har brakt oss det motsatte, altså sinne, tristhet eller frykt; i tillegg nevnes selve behovet ved å kunne uttrykke følelser fritt satt opp mot de gangene man er nødt til å kontrollere disse følelsene, fordi det ikke er allment akseptert i visse sosiale situasjoner (Singer og Singer 1990: 19, 25). Som en enkel konklusjon fantaserer mennesket fordi det har behov for å forstå den verden det bor i. Mye av grunnen til at vår evne til å fantasere er et såkalt tveegget sverd er fordi mennesket som individ har behov for å være nær andre mennesker samtidig som man vil beholde en viss privat sfære, og føle seg trygg på at det innerste er beskyttet. Det fins altså en dualisme mellom ønsket å være knyttet til noen og ønsket om å være individuell. Fantasien spiller en rolle i å knytte disse to sidene sammen, gjennom barns fantasilek lærer man å takle denne dualismen (Singer og Singer 1990: 29, 31-32). I Mummidalen er denne dualismen framtreddende, og utspiller seg i forholdet mellom familiemedlemmer og de øvrige karakterene. Det finnes en spenning mellom behovet for å være alene og å være sitt eget individ, og ønsket om å føle tilhørighet og dele sine opplevelser med andre. Særlig beskrives dette i barnas (Mummitrollet, Sniff, Lille My) forhold til hemmeligheter, og hvordan de trekkes mellom et ønske om å beholde hemmeligheten som sin egen og behovet for at andre skal vite om den (Sniff angående kattungen i *Kometen Kommer*, og Mummitrollet angående sitt gjemmested i skogen og sjøhesten i *Pappan og Havet*).

Enten man tar utgangspunkt i Freud eller Singers synspunkter, så går diskusjonen ut på det samme: Fantasi utvikles hos mennesket fordi det finnes et behov for det. En av de mer sentrale problemstillingene i denne analysen blir dermed hvordan dette behovet finner sitt rom i Tove Jansson sine tekster?

Freud så også en sammenheng mellom det kreative og evnen til dagdrømming, sentrert rundt poeten i hans verk *Creative writers and day-dreaming* (1907). Å utfolde seg i kunsten er en av de få aksepterte måtene for voksne å leke med fantasien på, og det er derfor ikke så merkelig at mye av dagdrømmeriet finner vei til litteraturen. Så ikke Tove Jansson selv at hun begynte å skrive for å unnslippe virkelighetens trasighet? Grunnen til at det fantastiske

har fått en så viktig rolle innenfor det som klassifiseres som barnelitteratur kan ganske enkelt kun være et skalkeskjul, fordi man forventer at fantasi er noe som barn holder på med, eller fordi man forventer at barn har behov for det i større grad enn det voksne har. Det er heller ikke slik at man slutter å fantasere når man når en viss alder, men fantasien tar en annen form, den vender seg innover og blir mindre synlig, eller den utspilles i mer regelsatte og sosialt aksepterte former (Singer og Singer 1990: 32).

En vanlig utforming av fantasi i ung alder er dannelsen av en såkalt usynlig venn, en karakter som kan fungere både kompensatorisk og rensende. Kompensatorisk fordi “vennen” kan fylle en rolle som ingen andre gjør, for eksempel nettopp som venn til et ensomt barn, han/hun kan få en rolle som beskytter mot barnets frykter eller omverdenen (Singer og Singer 1990: 107). Som renselse fungerer en imaginær venn slik vi forstår begrepet *katarsis*: vennen kan ta over deler av personligheten til protagonisten, slik at sistnevnte får kun de positive trekkene, mens de “dårlige” sidene befinner seg på utsiden av barnet (Singer og Singer 1990: 105). Således kan man se konstruksjonen av Mummidalen, og alle dens karakterer, for Tove Jansson sin del, som en videreførelse av den barnlige metoden å skape fantasivenner på. De har muligheten til å overta mindre tiltrekkende (men også positive) egenskaper, slik at forfatteren kan leve igjennom dem, uten å nødvendigvis måtte innrømme disse kvalitetene i seg selv. Dermed er det også naturlig at de blir nettopp parodier, slik jeg har nevnt tidligere, de får ekstreme versjoner av naturlige egenskaper, og kan dermed fungere både som kompensasjon og renselse for leseren så vel som for den som lager dem (forfatteren).

Singer og Singer viser til at deres observasjoner og erfaringer beviser at barn som deltar i denne typen fantastisk lek også fungerer bedre i varierte situasjoner enn barn som ikke har en utpreget fantasiverden (1990: 137). Det er også observert at barn som deltar i lek og fantasi agerer mer positivt og oftere med positive holdninger enn barn som virker tiltaksløse og ikke klarer å sette seg selv inn i en fantastisk situasjon (Singer og Singer 1990: 64). Hvis dagdrømmeri og fantasilek fra barndommen hører sammen, kan det tenkes at Freuds påstand om at kun ulykkelige mennesker, eller personer som føler at de fundamentalt mangler noe i sitt liv, har behov for å dagdrømme, er en smule for snever, og at både fantasilek og senere dagdrømmeri heller er en måte å overleve i en nokså komplisert og delt verden på. “One of

the major benefits of play is a feeling of well-being.” (Singer og Singer 1990: 64) Dermed har både dagdrømmen og fantasileken en rolle å spille for individets velvære. Vi forbinder den fantastiske leken med barndommen, men gjerne på en nostalgisk måte, fordi det er en kjensgjerning at det virkelige og voksne liv, med ansvar og forpliktelser, ikke har de samme mulighetene til lek og fantasi som det barndommen har. I tillegg kan det vise seg direkte umulig for voksne mennesker å kunne hengi seg helt til en fantasi på samme måte som man klarte da man var mindre. Det er derfor med et visst vemod at man tenker tilbake på de dager da man kunne sitte oppslukt i en fantasiverden en hel formiddag, som på overflaten kanskje kun bestod av en pappeske og noen tepper. Det har vært påstått at det ikke er voksnes *manglende* evne til å fantasere som er problemet, men at vår rasjonelle hjerneaktivitet har blitt så utviklet at den har tatt over for den imaginære tenkningen (Møhl og Schack 1980: 63). Det er altså fordi den virkelige verden har tatt over at man mangler en nøkkel til barndommens fantastiske rom som voksen, noe som har resultert i flere bøker om den savnede barndommen. Savnet er til tider veldig tydelig i Tove Janssons barnelitteratur, og det kan ofte leses som et savn etter en tapt verden, eller en tapt tid, og her kan barndommen representere begge deler. Da er det også interessant å tenke på at man bruker en videreføring av fantasileken, nemlig dagdrømmen, når man husker ting man tidligere har opplevd. Det er snakk om å rekonstruere bilder som man har tilgang på, men hvorvidt de blir satt sammen på en realistisk og “korrekt” måte er både opp til den som husker og hvor sterke minnene er.

Selv om det er noe dyptfølende trist med dette å måtte begi seg inn i drømmenes verden for å kunne fungere som menneske, eller det å ha behov for å finne tilbake til enklere tider da man hadde muligheten til å fantasere seg bort, enes jeg med Singer (1976: 180) i at både fantasilek og dagdrømmeri har en langt mer positiv virkning enn det som kommer til syne i Freud sine definisjoner. Og det beror nok mye på at dagdrømning og fantasi er fundamentalt *eskapistiske* handlinger, som skal vitne om et litt forvridt eller unaturlig forhold til omverdenen, en distansering som ikke hører friske mennesker til. Jeg vil allikevel prøve å holde et positivt fortegn når det gjelder denne fantasibruken, og ikke bare påstå at det er en helt naturlig måte å forholde seg til omverdenen på, men også at den fungerer som hjelp mer enn den gjør vondt verre. Så ensformig verden skulle ha blitt om man aldri hadde muligheten til å se den som mer enn det den framstiller seg som, aldri hadde muligheten til å tenke seg til

andre verdener eller andre situasjoner, eller å kunne flykte fra en kjedelig og monoton hverdag!

2.3 Fantastikk og realisme

2.3.1 *Det fantastiske*

Det fantastiske innenfor litteraturen blir gjerne kalt fantastikk på norsk, selv om man under sjangerbetegnelser ofte forholder seg til det engelske begrepet *fantasy*, ifølge Svensen en “sekkebetegnelse for alle typer fantastisk litteratur.” (2001: 58). De franske merkelappene på denne type litteratur skiller mellom *merveilleux* og *fantastique*, der førstnevnte betegner fortellinger om overnaturlige skikkelser og hendelser, mens sistnevnte er litteratur der normaliteten i en gjenkjennelig hverdagsvirkelighet brytes på et uforklarlig vis (Svensen 2001: 58). Todorov har også gjort et lignende skille innenfor den fantastiske litteraturen, der uvirkelige fortellinger som til slutt får en logisk eller naturlig forklaring betegnes som selsomme, og fortellinger som plasseres i en overnaturlig verden regnes som underfulle, og ingen av delene er fantastikk. Det sjiktet som skapes mellom disse to kategoriene, derimot, der tvilen om årsaksforholdene rår, blir av Todorov sett som de fantastiske (i Svensen 2001: 59). For andre teoretikere er det det umulige som kjennetegner fantastikken, som hos Bessière, der det fantastiske blir det som strider med det lovmessige. Herunder faller både naturens og folketroens lovmessigheter inn (Svensen 2001: 59).

Svensen skriver videre at sjangeren oppstod på 1700tallet, under rasjonalismen, da religion og vitenskap skilte lag (2001: 60). Det er mulig å se innføringen av sjangeren som et forsøk på å dekke et behov for å tydeliggjøre skillet man hadde skapt ellers i samfunnet, eller også for å demme opp for et savn noen fikk idet vitenskapen ble skilt fra det religiøse og ofte mystiske. Som sjanger kan altså fantastikken ha oppstått som en slags kompensasjon, noe som sammenfaller med de ideene som allerede har blitt satt opp om fantasibruk generelt. Svensen er inne på noe av det samme når hun beskriver den fantastiske litteraturen som noe som bærer preg av flukten fra den trøstesløse realiteten, som helt sikkert var noe mer prekær

på 1700-tallet enn den er for den gjengse bokleser i dag, men også av håpet om at det finnes alternativer til den ikke-fantastiske hverdagen (2001: 60-61). Man kan på bakgrunn av denne korte innføringen i fantastikk se det som en helt naturlig videreføring av det psykologiske aspektet ved fantasibruk, altså som flukt fra det ulykkelige, men også som bærer av håp og forberedelse til det som muligens kan skje. Litt mer poetisk blir fantastikken beskrevet av Zanger som det som “avslører de stresspunktene som i den virkelige verden gnager forfatter og leser, og ved å gnage gir opphav til det imaginære alternativet, liksom sandkornet gir opphav til den barokke perlen.” (sitert hos Svensen 2001: 73).

Et viktig trekk ved barnelitteraturen er dette med besjeling av dyr og gjenstander, og langt på vei er nettopp dette det fantastiske elementet i fortellinger for barn, resten forholder seg mer eller mindre realistisk til menneskelig væremåte og omverden. Denne speilingen av mennesket er et element som tilbakevender også i fantastisk litteratur, gjerne gjennom en bestemt type som kalles fabler, der dyrene skal tydeliggjøre de menneskelige svakheter og fordeler ved å nettopp ikke være mennesker direkte (Svensen 2001: 65). Innenfor kategorien dyrefortellinger tar Svensen kort for seg Mummifamilien som et eksempel, dog de faller utenfor, fordi de hverken er dyr eller mennesker, de er fantasivesener som har fått både dyriske og menneskelige egenskaper (2001: 66). Fysisk er de i stor grad basert på dyrelignende skikkelser: de har haler og spisse ører, de har pels, de går uten klær. På den menneskelige siden derimot går de oppreist, bor i hus, og har et familiebasert sosialt forhold. Den parodieringen som blir gjort og som skal forsterke menneskelige svakheter har allerede blitt nevnt tidligere, men er et tydelig trekk hos Tove Janssons mummifamilie. Også når man tar med dalen generelt og alle de forskjellige skapningene som bor der ser man en tydeliggjøring av visse kvaliteter innenfor visse arter (filifjonker er for eksempel stort sett ordentlige og litt engstelige av natur, mens hemulene er samlere). Parodieringen belyser ikke bare problematikken hos de forskjellige karakterene, men maskeringen gir distanse til leserens hverdag, og avstanden, slik Svensen beskriver det, kan lette bearbeidingen av det som barn måtte oppleve som vanskelig (2001: 68). Dette er bare ett eksempel på hvorfor fantastikk kan være så effektivt innenfor barnelitteraturen, og i tillegg til Svensen har Møhl og Schack, og Bruno Bettelheim, vektlagt at fantastikk kan lette bearbeidingen av leserens indre konflikter, nettopp ved å gi avstand, å gi rom og plass til at denne bearbeidingen kan finne sted. Svensen skriver at den realistiske skildringen kan komme for tett på (2001: 80). Det er derfor kanskje på sin plass å si noe om distinksjonen mellom fantastisk og realistisk

litteratur, da det ser ut til å være problematisk å si at noe fiksjon kan være mer riktig enn annen.

2.3.2 *Det realistiske*

Realismen fikk sitt gjennombrudd i norsk litteratur på slutten av 1800tallet, først gjennom voksenlitteraturen, men barnelitteraturen fulgte tett på, ti-femten år etter. Den realistiske litteraturen var opptatt av å *forsøke* å gi en objektiv avspeiling av de faktiske forholdene som fantes i samfunnet på den tiden, den skulle i hvert fall gi et inntrykk av å gjøre det (Svensen 2001: 139). Det som preger den realistiske i forhold til den fantastiske litteraturen er at førstnevnte forsøker å skape et inntrykk av sannsynlighet og virkelighetstroskap gjennom empiriske observasjoner og rasjonalitet, der fantastikken til motsetning ikke påberoper seg noen form for sammenheng mellom den virkeligheten som fins på utsiden av litteraturen og den virkeligheten som settes opp i verket, men nettopp skaper et tydeligere skille mellom disse to verdenene, som en effekt. Slik Svensen sier det er “fiksjonsuniverset i en realistisk fortelling liksom i enhver annen tekst [...] sterkt tilrettelagt, både i utvalg av stoff og i stil og komposisjon.” (2001: 140), det vil si at litteraturen kan beskrives som *fantasi* enten den prøver å framstille en realistisk verden eller en fantastisk en. På samme vis skriver Iser at det er en naivitet i hvordan man til stadighet betrakter litteratur som noe som kan avbilde virkeligheten. Den virkelighet som finnes i en tekst er en konstruert virkelighet, og en reaksjon på virkeligheten (Iser 1981: 107). For Iser kan en lesning av en tekst ende i to muligheter: “enten forekommer tekstens verden fantastisk, fordi den modsiger alt, hvad vi er vant til, eller den forekommer banal, fordi den fuldkommen falder sammen hermed.” (1981: 108)

Når vi her skiller mellom realistisk og fantastisk (barne-)litteratur så er det snakk om hvilket inntrykk tekstene ønsker å gi til leseren, og ikke hvorvidt de faktisk gir noen empiriske sannheter eller ei. Jeg lar Svensen avslutte denne diskusjonen ved å proklamere at “På tvers av forskjellene mener jeg likevel de narrative forløpene i romaner svarer til fundamentale psykiske prosesser som har med identitetsgrunnlag og bearbeiding av livets erfaringer å gjøre.” (2001: 217), som er nettopp noe av det jeg vil forsøke å vise til ved å påstå at det ved hjelp av fantasien (både til forfatter og leser) skapes en rekke psykologiske

rom i mummitrollbøkene, og at disse rommene på forskjellige måter kan bidra til å speile en virkelighet utenfor.

3. Ironiens usynliggjøring – den usynlige ironien

3.1 For Benjamin, who has already committed his first metaphor, but who is as yet too innocent for irony⁹

In this book I focus on how children acquire the uniquely human ability to recognize and understand what is false on one level but true and worth taking seriously on another level. I treat metaphor and irony together because they are the two chief forms of nonliteral language. (Winner 1988: 2)

Det overstående sitatet presenterer Winners prosjekt i boka *The point of words. Children's understanding of metaphor and irony*. Hun fokuserer på *tvetydighet* i kommunikasjon mennesker imellom, og forsøker å finne ut hvorvidt denne tvetydigheten er forståelig for barn i forskjellige aldersgrupper. Sitatet over brukt som tittel er hentet fra samme bok, og antyder at det finnes en alder hvor man er for uskyldig til å oppfatte ironi.

I første omgang kan det være på sin plass å si noe om hva *ironi* er, for dette er langt fra entydig. På et generelt nivå kan ironibegrepet deles inn i to: et som omfatter den ironien som brukes i dagligtale, og som har nær tilknytning med sarkasme, og et som henviser til det litterære grepet. Innenfor begge kategoriene er det også mulig å se forskjeller, men for denne undersøkelsens omfang og mål er det ikke nødvendig å klargjøre de forskjellene ytterligere. Det viktigste å være klar over er at det er forskjell på ironi på et språklig nivå og ironi på et litterært nivå.

Det jeg ønsker å påpeke med ironibruk i *mummitrollbøkene* er først og fremst at hvis det er slik at ironi, både den språklige og den litterære (og sistnevnte ser ut til å være langt mer problematisk enn førstnevnte), er vanskelig å oppfatte for barn, så er det også et element som er lite brukt i barnelitteraturen. Og hvis det da *er* brukt, er det sannsynlig at dette

⁹ Ellen Winner, dedikasjon i boka *The point of words. Children's understanding of metaphor and irony*

elementet vil være utilgjengelig for en barneleser, og dermed ligge på et nivå som bare når den voksne eller mer erfarne leseren?

3.2 Noen distinksjoner

Cleanth Brooks ser i sin artikkel *Ironi som strukturelt prinsipp* på poesiens bruk av fordunkling ved bruk av metaforer, altså evnen til ikke å eksplisitt si noe ved å bruke andre betydninger enn ordets bokstavelige betydning. Ironien klassifiserer han som en videreføring av det å bruke “feil” ord til å si en “egentlig” mening, eller som “et utsagn som i visse sammenhenger betyr det stikk motsatte av den angivelige, bokstavelige betydningen” (Brooks 2003: 61). Denne definisjonen av ironi som det motsatte av den bokstavelige betydningen er nokså godt brukt, men det vil vise seg at den i mange tilfeller er noe for snever. Den er uansett velegnet til å innlede til en diskusjon om hva ironi egentlig er. Når det gjelder å sammenstille metafor med ironi, så sier Winner det slik:

although both forms of language are alike in being indirect ways of communicating, the two forms serve very different ends. Metaphor serves to illuminate the attributes of things in the world, irony to reveal the ironist's attitude about the world. (Winner 1988: vii)

Hvis vi nå går med på den nokså generaliserende tanken om at et ironisk utsagn sier det motsatte av det den mener, så må jo det tilsi at den *virkelige* meningen, hvis vi kan snakke om virkelighet på denne måten, nettopp er den som aldri blir uttalt. Dette skjulte aspektet ved betydning er interessant, også utover ironibegrepet. Det fascinerende med et utsagn, enten det er uttalt eller utskrevet, er at den beror på en menneskelig evne til å gjenkjenne og forstå at noe kan være falsk på ett nivå og sant på ett annet (Winner 1988: 2). Nettopp flertydighet i litteratur, i kunst generelt, blir sett på som et kvalitetstegn. Som leser er det viktig at ikke alt blir gitt oss på et sølvfat. Er det også slik for barn? Hvor går linjen mellom å skjule nok til at teksten framstår som interessant å lese og å skjule så mye at meninger og betydninger fullstendig tapes på veien for metaforer, ironi og fordunkling?

Det er her ideen om nivåer kommer inn. I en språklig ironisk ytring fins det nemlig en tredeling mellom (1) den som snakker/ironikeren, (2) den som hører/offeret, og (3) et publikum (Barbe 1995: 16). Ironiens spill går gjerne på å dele tilhørerne inn i de to sistnevnte instansene, altså de som oppfatter ironien på en komisk eller harselerende måte (3), og de som ikke oppfatter ironien og/eller som ironien går ut over (2). Det finnes dermed to nivåer i et ironisk utsagn, på samme måte som det finnes flere nivåer i en tekst. Hvis man forstår ironien, eller forstår det underliggende nivået, har man skapt et bånd mellom seg selv og den som taler (som i dette tilfellet kan utvides til en forfatterstemme). Det er ikke riktig å påstå at de som ikke oppfatter det “sanne” nivået i en tekst har gått glipp av noe fundamentalt viktig ved den teksten, men dette kan brukes som eksempel til å vise at det er mulig å ha forskjellige meningsnivåer i et litterært verk. Hvis det nå er slik at ironi til en viss grad går over hodet på barnet, og da særlig når det er snakk om den *litterære* ironien, har forfatteren av en tekst skrevet for barn muligheten til å legge inn skjulte nivåer som bare en voksen leser kan oppfatte, slik en taler av et ironisk utsagn kan kommunisere kun med de som er inneforstått med ironien eller konteksten rundt den.

For å gå litt ut over Brooks sin definisjon av ironi, kan man si at et ironisk utsagn, i stedet for å mene det *motsatte* av det som blir sagt, gjerne mener noe *annet* enn det som blir sagt. Og, som det skal vise seg, er det her mye av problemet med å forstå ironi ligger. For å forstå ironi må man, ifølge Winner, forstå situasjonen der det ironiske framtrer, i tillegg til å kunne se at det er grunner for ironikeren til å være ironisk innenfor en slik situasjon, og at han eller hun ønsker å framstille dette for de som hører på (1988: 10). Det er med andre ord snakk om en evne til å sette seg inn i en annen persons tankegang: “irony is made possible by social cognitive development, by the ability to understand other minds, and by the ability to infer mutual knowledge shared by speaker and addressee.” (Winner 1988: 13) Her er det verdt å merke seg betegnelsen *social cognitive development*, for det er barns mangel eller underutvikling i deres kognitive/sosiale intelligens som begrenser dem i oppfattelsen av grep som ironi. I en oppsummering av hva ironi krever av en tilhører, skriver Winner: “Since irony carries with it evocations of the speaker’s attitudes, its comprehension involves the unmasking of the speaker’s beliefs.” (Winner 1988: 31) På samme måte, for å oppfatte en tekst riktig, må man ha muligheten til å forstå at det som blir sagt ikke er enstydig med det som blir ment. Ironi som litterært grep har i stor grad makt til å dele teksten i et ytringsnivå

og et meningsnivå langt mer enn andre grep (her kan metaforer med rette sammenstilles med ironi). Videre oppsummerer Winner hva som må til for å oppfatte ironi *riktig*:

In brief, there are three underlying abilities necessary to interpret irony correctly. To avoid taking irony as literally true, the child must detect incongruity or falsehood; to avoid taking irony as error, the child must correctly attribute beliefs to another mind; and to avoid taking irony as deception, the child must infer motivation and be able to attribute second-order beliefs accurately. The concept of belief, so problematic for children, seems to be necessary for comprehending irony but not metaphor, which is one of the reasons [...] why metaphor comprehension develops first. (Winner 1988: 181-82)

På bakgrunn av dette kan det se ut til at barns problemer med ironi ligger i å kunne tillegge indre intensjoner/forestillinger til andre personers bevissthet på en korrekt måte, slik at de unngår å oppfatte ironi som en feiltagelse fra ironikerens side eller som direkte løgn eller bløff. Så langt ned som til to år er det bevist at barn har en oppfatning av hva det er for andre å tro og å mene noe, men førskolebarn har allikevel en tendens til å fokusere på ytre heller enn indre karaktertrekk: “while the *ability* to think about internal states is present in very young children, and while children as young as two years of age use epistemic verbs such as ‘want’, preschool children *prefer* to focus on external rather than internal characteristics of people.” (Winner 1988: 176) For litteratur tilpasset barn er det derfor viktig å forholde seg til ytre nivåer i langt større grad enn litteratur for voksne. Dette begrenser ironibruk, samtidig som det ser ut til å favorisere handlingsorienterte fortellerstiler.

Det er vanskelig å dele en teksts nivåer inn i to. Det er også vanskelig å dele lesergrupper inn i “barn” og “voksne”. For når er man barn, og når er man voksen? Og når, som barn, begynner man å oppfatte ironi?

Ifølge undersøkelsene som Winner baserer sin tekst på, der man har sett på i hvor stor grad forskjellige aldersgrupper oppfatter ironi, konkluderer hun med å foreslå at barn ikke kan forstå ironi før i en alder av seks-sju år (1988: 133). Før denne tid har barn altså ingen oppfattelse av at en ytring kan bety noe annet enn det den tilsynelatende gjør. Men selv etter å ha nådd denne alderen, viser det seg at barn har store problemer med å tillegge avsenderens

egentlige mening bak ytringen. I et romantisk syn blir denne naiviteten sett på som uskyldig, en naivitet som påvirker barn til å ikke forstå hvorfor noen med overlegg kan si en ting samtidig som de mener noe annet: “Children seem to have trouble accounting for why one would knowingly say something false.” (Winner 1988: 136) Er det ikke da sannsynlig å anta at barn også har problemer med å se hvorfor man vil skrive noe man ikke mener bokstavelig? For hva vinner man egentlig på å bruke ironi og metaforer i tekster så vel som i dagligtalen? Dette er noe Brooks er inne på innledningsvis i sin artikkel om ironien. Han skriver “Poeten ønsker å ‘si’ noe. Javel, hvorfor sier han det da ikke direkte og like frem?” (2003: 59) Brooks på sin side henviser til poesien, som tydeligvis har andre kriterier for meningsskaping enn det dagligtale har, men tendensene er de samme. I kommunikasjon, enten det er via det talte språket eller det skrevne, så ønsker man å formidle noe. Den bevisstgjorte fordunklingen må ha en betydning, et mål, og det er denne betydningen barn ofte har så vanskelig for å se. De oppfatter gjerne ironi som bokstavelig, som feiloppfatning eller som direkte løgn (Winner 1988: 139). Og på en naiv måte kunne man saktens argumentere for at det *er* løgn, hvis vi følger definisjonen av ironi som å si det motsatte av det man mener.

Det er ikke bare seksåringer som har problemer med ironi. Undersøkelser som Winner skriver om avslørte at også barn så langt opp som til 13-årsalderen hadde problemer med å oppfatte ironi som *ironi*, og i flere tilfeller så det som falskneri (1988: 141). Og når det er sagt er det langt fra alle voksne som i ethvert tilfelle oppfatter ironi, eller oppfatter den riktig.

3.3 Meanings are often unstated, and words are often not meant¹⁰

Det barn skal lære, eller det som til slutt frarøver dem deres uskyldighet, er altså at den menneskelige kommunikasjonsmodellen i stor grad baserer seg på en gjettelek der tilhøreren på et *intuitivt* nivå skal forstå hva avsenderen sier. Det som blir ytret kan være direkte feil, falskt, ufullstendig eller metaforisert. For språket kan aldri bli fullstendig referensielt, i likhet med at et utsagn aldri kan unnsnippe helt fra kontekstens innvirkning. I sitt forsøk på å finne en setning som har mulighet til å være fullstendig blottet for potensiell ironi, nevner Brooks

¹⁰ Winner 1988: viii

at de eneste eksemplene som lar seg kategorisere som sådan er utsagn av typen “to pluss to er fire” og andre tilfeller fra matematikkens verden (2003: 61). Konnotasjon er altså viktig for å skape et meningsnivå, og vi er inneforstått med at det er tilnærmet umulig å hindre sin egen horisont i å bedømme et utsagn, enten det er lest eller hørt. Det barn da kanskje mangler i sitt møte med ironien, og med litteratur for øvrig, er en horisont som er tilstrekkelig utvidet til å belegge de “riktige” konnotasjonene til forskjellige utsagn. Enhver type kommunikasjon vil allikevel bli en slags gjettelek, også for de voksne som påberoper seg en utvidet horisont, og dette innebærer også i en tekstlesning.

Når Brooks påpeker at linjene i et dikt bare lar seg rettferdiggjøre i en henvisning til konteksten gjelder dette også for alle, litterære eller ikke, utsagn generelt (2003: 63). Det er i denne *tolkningen* at barn ofte trår feil, ifølge Winner. Når det viser seg at mye av problemet hos barn ligger i deres manglende evne til å forstå hvorfor noen skulle si noe de i bokstavelig forstand mener er feil eller feilaktig (Winner 1988: 136), så er det nettopp deres naivitet og uskyldighet som ligger i veien for forståelsen. En som ironiserer setter seg selv ofte i setet som den uvitende, en som har en naiv innstilling til verden, vel vitende om at dette ikke er tilfelle. Frank Stringfellow presenterer denne barnligheten gjennom sin sitering av Muecke, der nærværet av uskyldighet blir satt som et av tre elementer som forklarer ironi:

In the first place irony is a double-layered or two-storey phenomenon [...]. In the second place there is always some kind of opposition between the two levels, an opposition that may take the form of contradiction, incongruity, or incompatibility [...]. In the third place there is in irony an element of ‘innocence’ [...]. (1994: 13)

I mange former for ironi presenteres ironikeren som en person av begrenset horisont, han naiviserer seg selv, men han er samtidig klar over sin egen uvitenhet, eller at den påtatte uvitenheten ikke stemmer. Og denne naive fortelleren er gjerne et vanlig brukt element i litterær ironi (Stringfellow 1994: 19). Som en forklaring på denne måten å barnliggjøre seg selv på blir det sagt følgende: “In reaching for the guise of childlike innocence, the ironist hopes to be accorded some of the child’s perquisites, especially the defense of defenselessness and unknowingness.” (Stringfellow 1994: 21) Her stadfestes med andre ord nettopp den samme uskyldigheten i barn som gjør dem så lette som offer for ironien, og med

offer så menes ikke kun det objektet som ironien går utover, men også som et objekt som ikke er i stand til å forstå ironien og dermed heller ikke forsvare seg mot den. I den sammenheng er det også viktig å påpeke at ironi ofte blir brukt nettopp fordi det er så vanskelig å gå til noe motangrep på den (se for eksempel Stringfellow 1994: 18, 24 eller Winner 1988: 155-157). Og her innegår det *skadelige* ved ironi: fordi det er vanskelig å “ta” noen som ytrer noe ironisk på hva de *egentlig* mente med utsagnet sitt, har man også liten mulighet til å forsvare seg mot den *egentlige* meningen eller irrettesette den som er ironisk. Og fordi barn i dette henseendet blir dobbelt offer, kan ironi fra en voksen, og da særlig en omsorgsperson, framstå som forvirrende og sårende. Hvis objektet i tillegg har problemer med å oppfatte den egentlige intensjonen bak ironien, men kun forstår at det fins en inkonsekvens i utsagnet som ytres, kan dette bidra til en usikkerhet. Det er særlig dette siste aspektet ved ironi i forhold til barn det vil konsentreres om i det påfølgende, i forhold til *Det usynlige barnet* som viktigste teksteksempel.

3.4 Det usynlige barnet og den usynlige teksten

I en videreføring av den overstående diskusjonen kan man argumentere for at ironi er usynliggjøring på flere nivåer: for det første er det (sammen med metaforen) et litterært grep for å bokstavelig si en ting, men mene noe annet. Det som *menes* er per definisjon det som *ikke* blir sagt. For det andre er ironi et lett offer for misforståelse, kanskje nettopp fordi det er en inkonsekvens mellom det som ytres og det som menes. Når man ikke forstår noe er det som å være blind for sannheten. Når den direkte meningen blir borte, kan dette også gjøre noe med offeret *for* ironien: Kritikken som kommer i form av en ironisk bemerkning kan ikke angripes direkte, fordi den er så vanskelig å sette fingeren på. Det hele ender som noe flyktig, luftig, og vanskelig å forklare. På samme vis kan man si at meningens flyktighet også befinner seg i en skjønnlitterær tekst, det må en fortolkning til, slik vi i hverdagen fortolker utsagn, før man kan påstå å virkelig ha forstått en “sannhet”. Man kan si at det finnes et *usynlig rom* i teksten, og Wolfgang Iser er inne på noe lignende i sin artikkel om tekstens appellstruktur. Han skriver at ubestemtheten er en betingelse i virkningen som prosaen har, og tar et utgangspunkt i ideen om at en tekst har en *skjult mening* som kan avdekkes ved fortolkning (Iser 1981: 102). Her kritiseres denne ideen på samme måte som Brooks satte

spørsmålstegn ved metafor- og ironibruk i poesien, og som kan videreføres til kritikk av ironibruk generelt: Hvorfor skal man, med Iser's ord, leke gjemsel med fortolkeren? (1981: 104) Meningen for Iser er ikke noe som er *skjult* i teksten, men befinner seg i de *tomrom* teksten har der en leser har mulighet til å skape en forståelse (1981: 110-112), og det er nettopp *ubestemtheten* i teksten som framprovoserer sine egne betydninger (1981: 126). Han sier allikevel at litteraturens karakteristikk er at den ikke eksplisitt formulerer sin intensjon, men at det viktigste elementet forblir *u*-uttalt (1981: 127). Det er noe usynlig i teksten, eller noe *uhørlig*, selv om det kanskje ikke i sådan forstand er skjult for leseren, men er det fraværende element som i sin egenart (av fravær) har en betydning.

Så hvordan synliggjør man det usynlige? Hvordan finner man tekstens intensjon? Hvordan fyller man tomrommet? Hvis vi følger Mummidalens diskurs, blir det usynlige synliggjort ved hjelp av latter. Ironiens virkning blir dermed ufarliggjort med humor. Ifølge Iser finner vi tekstens intensjoner ved hjelp av innbilningskraften (1981: 127). Det er med andre ord *fantasien* som skal lede oss på vei mot en meningsytrings potensielle sannhet, og denne kraften blir dermed essensiell i en lesning. Blir det dermed ironisk av oss å forvente at et barn ikke forstår en tekst i sin mangel på logisk tenkning, når det nettopp er innbilningskraften, som barn skal være i så rik besittelse av, som er utgangspunktet for å frambringe tekstens intensjoner? På sett og vis kan man si at fantasien har en funksjon som den som synliggjør muligheter virkeligheten ikke tillater, men den kan også spille rolle som fordunkler, den som gjør benektelse mulig og som gjemmer eller forvrenger sannheten. Tove Jansson har selv skrevet at det “i en barnbok borde finnas en väg där författaren stannar och barnet går vidare. Ett hot eller en härlighet som aldrig förklaras. Ett ansikte som aldrig visar sej helt. Frågor som barnet, inte författaren, svarar på.” (Jansson hos Carpelan 1964: 102-103) Det stedet hvor forfatteren stanser kan være et av de tomrommene Iser skrev om, der muligheten for å skape en mening, men også en *egen* mening, i teksten finnes. Det innbilningskraften “fyller i” med, hjelper en leser til ikke bare å se hvilken intensjon som ligger i litteraturen, men også til å gjenskape det som sitt eget. Dermed må vi anerkjenne at det i alle tekster ligger noe latent som ikke er utskrevet på et åpenbart, bokstavelig plan, slik meningen ikke er direkte uttalt i en ironisk bemerkning, og ifølge Jansson gjelder dette for hennes barnebøker også, hvis hun da praktiserer slik hun preker. Og da er det tid til å dykke ned i Mummidalen for å *se*, ironisk nok, hva som er det usynlige der. Er det mer enn bare ironien som har en usynliggjørende effekt? Er det selve litteraturens vesen å innholde dette

usynlige elementet, slik at det skal være rom for enhver som leser det å skape sin egen forståelse i møte med teksten?

I novellen om det usynlige barnet i boka med samme navn blir ironiens effekt symbolisert nettopp ved hjelp av det usynlige. Her brukes fantastisk som litterært grep til å *synliggjøre* eller *tydeliggjøre* det problemet barn opplever i møte med den ironiske voksne. Historien forteller om en pike ved navn Ninni som ankommer huset til familien Mummitroll en regnfull kveld. Hun er helt usynlig og sier ingenting, det eneste som avslører hvor hun befinner seg i verden er en bjelle som henger rundt halsen hennes. Hun er fulgt til Mummifamilien av Tooticki, som forteller om hvorfor Ninni har blitt usynlig til å begynne med: hun var offer for sin tantes bitende ironi.

Ni vet ju att folk lätt blir osynliga om man skrämmer dem tillräckligt ofta, sa Tooticki och åt upp en äggsvamp som liknade en liten trevlig snöboll. Nåja. Den här Ninni blev skrämmd på fel sätt av en tant som hade tagit hand om henne utan att tycka om ungen. Jag träffade tanten och hon var hemsk. Inte arg, förstår ni, sånt kan man begripa. Hon var bara iskall och ironisk. (Jansson 1962: 100)

Det overstående sitatet forteller flere ting: for det første forklares bunnlogikken i det usynliggjørende. Her er det fantastiske en naturlig del av Mummidalen, dette universets logikk tillater usynlighet som et plausibelt utfall av det å bli skremt. Videre forteller Tooticki at Ninni ble skremt på feil måte. Uten at dette nødvendigvis skal bety at det fins en riktig måte å bli skremt på, så sier dette noe viktig til leseren, både barnet og den voksne: Det fins en idé om en måte å behandle et barn på som er bedre enn en annen, og det å utsette det for ironi på det viset som tanten her har gjort, er ikke den bedre av dem. Om man vil kalle dette et didaktisk element i fortellingen, går det vel så mye på å lære opp en voksen leser som et barn. Til sist forklares det at tanta var “hemsk”, og hva det er ved hennes oppførsel som gjør at hun oppfattes slik.

I en nærmere utgreiing av de tre elementene som er satt opp vil jeg begynne med det andre, da det er en videreføring av diskusjonen om barns oppfattelse av ironi innledningsvis. Det hentydes til at det hadde vært tilnærmet uproblematisk om tanten hadde reagert med

sinne, for “sånt kan man begripa”, men dette settes opp mot tantens virkelige reaksjon, nemlig hennes iskalde og ironiske tilnærming. Selve ironiets vesen, på godt og vondt, slik det ble vist til tidligere i dette kapittelet, beror på at den er uhåndgripelig. Sinne er en langt mer gripbar og naturlig reaksjon skal vi tro Tootickis uttalelser, og det er mulig for objektet for sinnet å *avreagere* mot det, å stille seg selv i en forsvarsposisjon. Mot ironien finnes lite forsvar, fordi det ikke er et direkte angrep. Man kan heller ikke forsvare seg mot det usynlige.

Det er igjen en annen ting som gjør tanten uhyggelig. Hun har tatt hånd om Ninni uten å “tykke om” henne, det er med andre ord ingen kjærlige følelser involvert, noe ironibruken er et tydelig tegn på¹¹. For ironi er i bunn og grunn kritikk, presentert på en måte som får det til å *høres ut* som ros. Dette er en enkel måte å definere ironi på, men den ble definert slik av Aristoteles (Barbe 1995: 10). Det som skiller ironiske kommentarer fra direkte kritikk er at det *kritiske* ikke er opplagt, og at det ofte ikke er ment å være opplagt for deltakerne (Barbe 1995: 11). Ironien inneholder dermed en tvetydighet, en dualisme, som gir avsenderen og mottakeren av kritikken mulighet til å redde ansikt, fordi den ikke krever et direkte motangrep. Men nettopp den manglende muligheten til å gå til motangrep, kan også være det som gjør ironien så ubehagelig, og da særlig for barn. Barbe skriver at ironi, når den brukes som kritikk og irettesettelse, inneholder et maktelement som stadfester de hierarkiske posisjonene til deltakerne. Og særlig derfor er barn sårbare mål for ironien, fordi de dobbelt sett har vanskelig med å forsvare seg (Barbe 1995: 19-21).

Metoden som tanten bruker til å irettesette Ninni kan med rette defineres av den aristoteliske “blame-by-praise”-figuren, og den stadfester dermed maktforholdet mellom de to, samtidig som den viser tantens manglende omsorgsfølelser for barnet. Tooticki gir ett eksempel på hvordan tanten kunne ha reagert, for å beskrive hva det vil si å være ironisk:

¹¹ Denne beskrivelsen minner om Mummimammas uttalelser om Hufsa i *Pappan och havet*: “Man blir rädd för Mårran [...] därför att det inte finns någon som hon tycker om.” (1965: 17) Sitatet blir diskutert under kapittelet om det uhyggelige og ensomheten.

Nå, förestill dig att du snavar på en klibbsvamp och sätter dig mitt i den rensade svampen, sa Tooticki. Det naturliga vore förstås att din mamma blev arg. Men nehej, det blir hon inte. Istället säger hon, kallt och förkrossande: Jag förstår att det där är din uppfattning om att dansa, men jag vore tacksam om du inte gjorde det i maten. Så, ungefär. (Jansson 1962: 100)

Igjen forteller Tooticki at det *naturlige* hadde vært om ens mamma ble sint. Men den ironiske er ingen mamma, hun er en tante, og det distanserte familieforholdet er med på å forklare leseren hvorfor det kan ha seg at hun reagerer mot Ninni på en slik kald og følelsesløs måte. Her brukes et klassisk element fra eventyrsjangeren, der det ofte er en stemor som er den vondtutøvende overfor protagonisten. For leseren, og særlig hvis denne er et barn, er det lettere å forstå at noen som *ikke* er i familie med helten, eller der slektskapet er fjernere enn det mellom en mor og datter, kan utøve onde handlinger mot den som morsfiguren i utgangspunktet skal beskytte og ta seg av. Dette kan kalles en form for parodiering, i hvert fall typifisering. Det distanserte slektsforholdet tanten har overfor Ninni gjør det lettere for leseren å tro på historien, og gir denne også muligheten til å beholde et noe entydig syn på tanten. Som leser trenger man ikke å henge seg opp i problematikken rundt *hvorfor* tanten er ironisk, noe som kunne ha vært vanskeligere å unngå hvis hun i stedet hadde vært en mor. Den veldig framtrедende morsskikkelsen i mummibøkene er Mummimamma, og hun har de klassiske moderlige trekkene: Hun er den trygge, den løsningsorienterte, den som alltid er til å regne med og til å stole på. Hun symboliserer hjemmet som et varmt sentrum, som vanskelig kan sammenstilles med det bildet man får av Ninnis tante som iskald og ironisk. Dessuten er det påtagende at Mummimamma langt på vei er den eneste omsorgsfiguren i bøkene som har tittelen “mamma”. Andre moderlige familiemedlemmer beskrives stort sett som tanter eller søsken, et av de tydeligste eksemplene er storesøsteren til Lille My: Mymlen. I tillegg har Tooticki en framtrедende forsørgerrolle overfor Mummitrollet i *Trollvinter*, men hun har ingen slektskapsforhold til mummitrollene for øvrig. Å bruke tante i stedet for mor har i tillegg en didaktisk funksjon: For barnet er det naturlig å ha et nært forhold til sin egen mor, og tanken på at *noen* mor kan være slem mot sitt eget barn ville kanskje kun ha vært til forvirring for den yngre leser. Det skillet som skapes mellom mor og tante forsterker ikke bare stigmatiseringen av “den slemme stemoren”, men gjør også Mummimammas rolle som omsorgsperson og redning enda større, på grunn av kontrasten. Det er først og fremst mammaens remedier som blir

løsningen for å synliggjøre Ninni, kanskje mest på bakgrunn av at moren er selve symbolet på kjærlighet og hjemmets sentrum.¹²

Tanten beskrives som nifs, fordi hun ikke reagerer på en forventet måte, hun er direkte skremmende, og frykten for å gjøre noe galt blir senere synliggjort i Ninnis ekstremt ordentlige oppførsel. En oppførsel som selvsagt føles unaturlig for og som kolliderer med den til Mummifamilien:

Men Ninni visade sig vara alldeles omöjlig. Hon neg och knixade och sa allvarligt javisst och så trevligt och naturligtvis, men man hade en bestämd känsla av att hon lekte av artighet och inte för att ha roligt. Nåmen spring då! skrek My. Kan du inte ens hoppa! Ninnis smala ben sprang och hoppade lydigt. (Jansson 1962: 110)

Det uhyggelige vil bli diskutert mer inngående i neste kapittel, men det kan være på sin plass å si allerede nå at det også i denne novellen henger sammen med det som er unaturlig og uhjemlig.

3.5 Usynlighet og vektløshet

För övrigt ser jag Mumindalen definitivt som en del av ett nordiskt, ett finskt landskap. I början hade jag lite för mycket av exotiska palmer med, nu är de försvunna. Jag försöker följa ett sakligt skeende, t ex årstidernas. Barn är noga med sånt. Månen ska gå upp på rätt ställe – men den får naturligtvis vara hur stor som helst. Det är inte utan att jag ser min Muminvärld som närmast realistisk, ja, naturalistisk, vad miljön och naturen beträffar. (Jansson sitert hos Carpelan 1964: 98)

¹² Dette symbolet vil bli nærmere diskutert under kapittelet om hus og hjem i barnelitteraturen.

Jansson har altså forsøkt å skape en naturalistisk ramme til den fantastiske verden som Mummidalen er. Bakgrunnen forholder seg naturtro, fordi, som hun sier, barn er nøye med sånt. Men naturlovene bestrides idet det tillates usynlighet og vektløshet, ikke bare *tillates*, men det er som en selvfølgelighet å regne hvis vi følger Mummidalens diskurs, at blyghet gjør seg *synlig* gjennom usynliggjøring. Det ligger en lovmessighet i dette forholdet til det naturstridige. Den naturalistiske rammen påvirker lesningen av usynliggjøringen til å framstå som metaforisk, og på denne måten heller forstås som et bilde på de indre, psykologiske strukturene, enn et eksempel på fantastikk. Når usynligheten sammenstilles med å være vektløs, derimot, forsvinner det metaforiske, og det blir igjen et tegn på at mye er mulig i den fantastiske Mummidalen som ikke lar seg gjøre i virkeligheten utenfor.

Den fysiske forsvinningen er kanskje det mest “synlige” av denne problematikken i mummitrollbøkene. For det er mye som forsvinner, som mangler, og som etterlater seg savn og ensomhet eller tomhet. Mens vi allerede er inne på den *fysiske usynligheten*, kan vi ta for oss noen figurer fra *Trollvinter* (1957). Her skjer en hel rekke ting på det usynlige planet.

Igjen er usynligheten et tegn på noe følelsesmessig, de usynlige musene som Mummitrollet får kjennskap til i badehuset er “så blyga att de har blivit osynliga” ifølge Tooticki¹³ (Jansson 1957: 24). Denne problematikken har altså Tove Jansson utvidet i novellen om det usynlige barnet, begge steder er sjenanse knyttet til en mangel på fysisk framtoning, og en mangel på identitet. Men musene kan også fly, som om deres usynlighet gjør at de ikke trenger å rette seg etter naturlovene. I novellen om det usynlige barnet er det regnet som ikke ser ut til å ha noen effekt på den som ikke er synlig: “Men blir hon inte våt, frågade Muminrollets mamma. Jag vet inte om det gör så mycket när man är osynlig, svarade Tooticki” (Jansson 1962: 100). Det er altså ikke kun snakk om å miste evnen til framtoning for omverdenen: ved å miste sin fysikk, og i andre rekke sin personlighet, står man utenfor også naturens lovmessighet. Men Ninni i “det usynlige barnet” kan ikke fly, det er det bare musene i badehuset som kan. Og det er heller ingen som forsøker å gjøre dem synlige igjen, de er bare slik de er. Dette kan være et tegn på at usynligheten hos Ninni er en psykologisk struktur, mens badehusmusene fremdeles er eksempler på fantastikk, altså det

¹³ Tooticki skrives med bindestrek i *Trollvinter* (“Too-ticki”) og uten i *Det Osynliga Barnet*. For enkelhets skyld forholder jeg meg til den siste stavemåten, altså uten bindestrek, gjennom hele oppgaveteksten, uansett hvilke av bøkene referansene er til. I sitatene brukes stavemåten slik den er i originalteksten.

naturstridige, i Mummidalen. I og med at *Det osynliga barnet* kom ut fem år etter *Trollvinter*, kan den leses som en utvikling for Tove Jansson fra fantastisk litteratur mot en metaforisk, dypere tematikk. Flere har diskutert denne utviklingen i mummilitteraturen, blant annet Boel Westin (1988) og W. Glyn Jones (1984).

Hele Mummitrollets ferd gjennom et ukjent vinterlandskap handler om, for ham, å finne tilbake til en slags logikk i verden. For ham blir ikke vinteren godtatt før den er begripelig, noe som har vært en del av argumentasjonen for å skrive “ned” til barn: det må brukes et språk de kan begripe og forstå. Denne innstillingen beholder trollet gjennom store deler av romanen, og det er dermed ikke rart at han undrer seg over hvor disse fantastiske musene har lært seg å fly: “En tallrik fisksoppa kom försiktigt glidande genom luften och ställde sig på bordet framför Mumintrollet. Var har dina näbbmöss lärt sig flyga? frågade han. Nåja, sa Too-ticki. Man ska inte fråga folk om allting. De kanske vill ha sina hemligheter i fred.” (Jansson 1957: 24-25) Det hemmelighetsfulle og det usynlige blir to sider av samme sak, noe som hører sammen. Hvis man er blyg er man naturlig nok hemmelighetsfull, man ønsker å skjule seg selv og sin framtoning for omverdenen, noe som, i Mummidalens univers, resulterer i usynlighet. Det finnes altså en slags fantastisk logikk som dette universet utspiller seg på, en logikk som kan sies å være barnevennlig i det henseendet at de indre strukturene også synes på utsiden. Og dette sammenfaller med ideen om at barn er mer handlingsorientert enn voksne, de konsentrerer seg mer om det som foregår på utsiden enn det som ikke synes (se Winners sitat tidligere i dette kapittelet).

Mummitrollets opplevelse av badehuset om vinteren, noe han er kjent med i sommerlige omgivelser, beskriver også dette forholdet mellom det hemmelige og det usynlige: “Allt var likadant som i somras. Men ändå var rummet förändrat på ett hemlighetsfullt sätt.” (Jansson 1957: 23). Det *er* noe som er annerledes, som Mummitrollet ikke kan *se*, og forandringen/forvandlingen blir dermed hemmelighetsfull, nærmest uhyggelig. Andre kapittelet heter til og med “Det förtrollade badhuset” (Jansson 1957: 15). Men hele vinteren fortøner seg skummel for trollet, fordi den er ukjent samtidig som han befinner seg i kjente omgivelser. Han kan ikke få tak på hvorfor dalen hans har forandret seg slik den har. Det ubegripelige henger sammen med det som er skjult, for i *Trollvinter* er Mummitrollets ellers så kjente dal fordekt i et lag av snø, noe han aldri har sett før. Alle vesenene som omgir ham er også mystiske, nesten usynlige, de holder seg i mørket og i skygger. Og at de er gjemt, men også ukjente, gjør at de framtrer som uhyggelige for trollet.

Dette kan ytterligere ha noe med deres identitetsløshet å gjøre, siden trollet aldri blir kjent med dem.

Å være vektløs kan sammenlignes med å mangle masse: Hvis man ikke har masse, har man heller ingen tiltrekningskraft ned mot jorden. Og har man ingen masse, kan man i andre rekke også framstå som identitetsløs: man tar ikke opp noen plass i verden. Når dette igjen sammenstilles med usynlighet, er det lite igjen som stadfester tilstedeværelsen til disse vesenene. Også i “det usynlige barnet” henger usynlighet sammen med det å miste sin identitet. Å gjøre seg usynlig er et kjent fenomen for barn, det utarter seg for eksempel i leken gjemsel. Selv om usynlighet på den måten Ninni opplever den er lovstridig, er den ikke vanskelig å forstå som et bilde på et indre fenomen. Ninni blir ikke bare usynlig, hun blir også uhørlig – hun slutter å prate.

Och det var just så den här tanten gjorde. Hon var ironisk från morgon till kväll och till slut började ungen blekna i konturerna och bli osynlig. I fredags syntes hon inte alls. Tanten gav henne åt mig och sa att hon verkligen inte kunde ta hand om släktingar som hon inte kunde få syn på. [...] Pratar hon? frågade Pappan. Nej. Men tanten har bundit en bjällra om halsen på henne för att veta var hon finns. (Jansson 1962: 100-101)

Om hennes stumhet kan sies å være et mer bevisst valg enn hennes usynlighet, så ser de allikevel ut til å henge sammen. Å være stille og innesluttet kan nettopp ha den effekten at man ikke blir lagt merke til, og til dels oppleves som usynlig, bare ikke i den bokstavelige betydningen av ordet. De fleste barn har da også skjönt at hvis man skal klare å gjemme seg godt må man være stille. Den effekten en stille person har på omgivelsene, altså tilnærmet ingen, blir vist i mummifamiliens første reaksjon mot å ha Ninni i huset, de blir fort vant til henne, så vant faktisk at de nesten glemmer at hun er der: “På kvällen hade de nästan glömt bort henne.” (Jansson 1962: 108). Det ligger noe i utsagnet “ute av syne, ute av sinn”. Ninni blir glemt ikke bare fordi hun ikke synes eller ikke høres, men fordi hun i forlengelsen av begge disse to “egenskapene” mangler en identitet. Særlig gjelder dette fordi hun mangler et ansikt. Resten av kroppen kommer til rette relativt fort, over de første to dagene. Først blir føttene synlige, noe som resulterer i en interessant reaksjon fra omgivelsene:

Bjällran kom pinglande nerför trappan, ett steg i taget, en liten paus mellan varje steg. Mumintrollet hade väntat på den hela morgonen. Men det var inte silverbjällran som var det mest spännande idag. Det var tassarna. Ninnis tassar som kom klivande nerför trappan, mycket små och med ängsliga små tår som höll sig tätt intill varandra. Det var bara tassarna som syntes och det såg hemskt ut. Mumintrollet gömde sig bakom kakelugnen och stirrade förtrollad på de där tassarna som gick ut på verandan. (Jansson 1962: 104-105)

Å være helt usynlig er en ting, å være delvis usynlig er “hemskt”, altså nifst eller uhyggelig. Dette uttrykkes ikke bare i Mummitrollets reaksjon ved å gjemme seg bak kakelovnen og følge fortrollet med, men også at fortellerstemmen sier at “Det var bare tassarna som syntes och det såg hemskt ut.” (ibid.) Også Mummipappa uttrykker en skepsis til dette med at folk er delvis usynlige: “Och ännu bättre blir det när hon visar sin nos. På något sätt blir jag nedslagen av att prata med folk som inte syns. Och inte svarar.” (Jansson 1962: 106) Her sammenstiller han det å ikke synes med det å ikke prate, usynlighet og uhørighet hører naturligvis sammen. Dette minner om den samme problematikken som ble tatt opp i Hawthornes novelle *the Minister's Black Veil* (1836), der en prest skjuler seg for menigheten sin ved å tildekke ansiktet med et slør. Reaksjonen som kommer fra menigheten, og den uhyggeligheten de oppfatter ved å ikke kunne se prestens ansikt, beror på den samme tanken om å bli identitetsløs idet man mister sitt ansikt, men det er også her snakk om å ikke forstå prestens *grunn* til å ville kaste på seg denne identitetsløsheten. Ninni har også mistet sin identitet, i og med at hun har sluttet å ta opp plass i verden. Og det uhyggelige ved å være usynlig, eller bare delvis synlig, gjør seg gjeldende i både Mummitrollets og hans pappas reaksjoner. For trollene er det viktig at Ninni viser sin nese, for dem henger denne sterkt sammen med deres egen identitet, da den fysisk sett er en betydelig stor del av deres framtoning. Også spiller den en viktig rolle sansemessig, da de til stadighet “kjenner ting” på nesen. Denne identitetsløsheten er nettopp det som får dem til å nesten glemme henne etter en stund.

I neste steg i Ninnis synliggjøring blir hun tilnærmet lik helt synlig, det er bare ansiktet som fortsatt er borte. Dette hjelper i og for seg ikke på mangelen av identitet, men det er et steg i å stadfeste Ninni som individ, i og med at hun samtidig som hun får en hel kropp også begynner å prate. “Nästa dag hade Ninni klänningen på sig. Hon var synlig ända upp till halsen och kom ner till morgonkaffet och neg och pep: Tack så mycket.” (Jansson 1962:

108) Videre fortelles det at familien fortsatt har problemer med å kommunisere med Ninni, fordi hun ikke har øyne de kan fokusere oppmerksomheten sin på.

Och dessutom visste man inte riktigt vart man skulle titta när man pratade med Ninni. Naturligtvis försökte man fästa blicken en bit ovanför bjällran där man antog att Ninni hade sina ögon. Men rätt som det var halkade ens blick nedåt och fastnade på nånting som syntes. Och det kändes oartigt. (ibid.)

Blikket trekkes altså mot noe *som synes*, det er en naturlig reaksjon å fokusere på noe man kan sanse med øynene, og et vesen uten øyne/ansikt framstår dermed som unaturlig å kommunisere med, og i andre rekke også som uhyggelig. Tanten, som her er symbolet på det ironiske, ble beskrevet som “hemsk”, eller, rettere sagt hennes ironiske oppførsel, karakteriseres som nifs. I tillegg har effekten av det usynlige en uhyggelig effekt, det samme ordet ble brukt på å beskrive hvordan mummifamilien oppfattet Ninni når hun bare var delvis synlig (se sitat ovenfor).

I en nærmere diskusjon av det uhyggelige, på bakgrunn av Freuds definisjon av begrepet, vil det komme fram at identitetsløsheten henger sammen med det som oppfattes som skummelt (se del om det uhyggelige i neste kapittel). Det er tvetydigheten mellom det som er levende og det som er dødt som synes å være nøkkeltanken, og dette kan videreføres til diskusjonen om det usynlige barnet ved at det framstår en tvetydighet mellom å ha en identitet og å mangle en. I novellen antydes det at usynligheten er uhyggelig nettopp fordi kun deler av Ninni er synlige. Hun kan dermed ikke plasseres innenfor en helt fysisk verden eller en helt ufysisk en. Det er *tvetydigheten* ved hennes framtoning som er uhyggelighetsskapende, i likhet med at det er tvetydigheten i et ironisk utsagn som gjør *den* uhyggelig. Ironien har ikke bare evnen til å skape usynlighet, men den framkaller noe av de samme reksjonene som et usynlig vesen, kanskje fordi den også *i sin karakter* er usynlig.

3.6 Språkets barnlighet

Ironi er på samme måte nifs fordi det kun er deler av utsagnet som blir uttalt, og gjør kanskje ironien uhyggelig på samme grunnlag. Og når man skal eller bør unnlate å bruke ironi overfor barn, både i en samtale i den virkelige verden og i en tekst som skal nå barnet, så baserer dette seg på ideen om at hvis noe skal nå et barn så må det være *opplagt* (Law sitert hos Walsh 2003: 26). Med andre ord så skal man ikke bruke et indirekte språk overfor barn, det blir ikke sett på som barnevennlig å ta i bruk hverken metaforer eller ironi, fordi det finnes en forutinntatthet om at barn ikke forstår disse grepene godt nok. På den andre siden er “art [that] suggest[s] multiple meanings suitable for adult tastes” (Law sitert hos Walsh: 26). Basert på disse ideene kan man si at tekster med betydninger som ikke er *opplagte*, slik det ironiske utsagnet også har betydningsnivåer som ikke er uttalte, er ment for et voksent publikum. Hvis en tekst kan sies å ha flere nivåer, kan det overfladiske, opplagte nivået tiltale et barn, mens de underliggende, de ironiske, de flertydige, nivåene være oppfattelige for en voksen.

Det er langt fra uproblematisk å generalisere på denne måten, noe Walsh tar et oppgjør med i den siterte artikkelen. Det ble så vidt diskutert hvorvidt det er riktig å anta at barn ikke oppfatter ironi, på det språklige planet. Hvis ironi i litteraturen er enda mer tvetydig enn den talte ironien, må dette bety at den er enda vanskeligere for et barn å oppfatte. For å utvide diskusjonen om det naive og uskyldige barnet kan man på bakgrunn av det påfølgende sitatet si at et barns språk er mer direkte i henspilling til den virkelige verden, det er nærere en referensiell betydning til det ordet henviser til:

Both Locke and Rousseau were alert to what would now be called the ‘arbitrary’ nature of the linguistic sign. They recognise, in different ways, that there is no natural relation between the linguistic sign and the thing to which it refers. But they wish to by-pass this aspect of language *through* the child. Language is imperfect (Locke) or degenerate (Rousseau), which implies the possibility of some perfect, or original and uncontaminated form of expression. (Rose sitert hos Walsh 2003: 28)

Walsh leser Rose på følgende måte: “following Rose, the ‘child’ is used in criticism to stand for and recover ‘natural’ language, which is a notion of language as having a direct and

unmediated relationship to the 'real' world." (2003: 30) Problemet med ironi, diskuterer Walsh videre, er at den baserer seg på betingelsen om at det ikke finnes noe naturlig eller rasjonelt forhold mellom ordet og det som blir referert til, da basert på tanken om at ironi står for det motsatte av det som blir sagt:

The problem then with irony, which is conventionally defined as saying the opposite of what it means, is that it is contingent on the possibility that there is no natural and inevitable relationship between the word (or the image) and that to which it refers. Irony then threatens this notionally 'pure and uncontaminated' language of/for the child with a loss of linguistic innocence. (ibid.)

For det må antas å være den barnlige uskyldigheten som legger begrensninger på deres forståelse, og at den språklige barrieren mellom tegnet og objektet som tegnet refererer til, gjøres større i litteraturen der man bruker grep som nettopp ironi. Hvis det er slik å forstå at barn har problemer med ironi fordi de har en *naturlig tilbøyning* til å ta det talte ord som bokstavelig, kan man dermed argumentere for at det tvetydige ved litteraturen, som gjerne er det som står som dets kvalitetstegn, er med på å fordunkle og forstørre en eventuell forbindelse mellom det skrevne/talte ord og den virkelige verden. Sistnevnte kan her også henvise til den virkelige betydningen. Hvis det finnes en opprinnelig måte å forholde seg til det språklige på, og man antar at barn innehar denne som del av sitt pre-destruktive inntog i den voksne verden, så forstår vi også hvordan de kan ha problemer med flere nivåer i et utsagn, både språklig og tekstlig. For å holde på denne uskyldigheten skal man dermed være forsiktig med å "forurens" barnets språklige verden ved bruk av ironi, metaforer og generell tvetydighet eller poetisering i språket. For selv om det sistnevnte oppfattes som et kvalitetstegn innenfor den litterære institusjon, gir den en *tvetydighet* som er med på å forringe språket i den forstand man ønsker at språket skal være så presist og referensielt som mulig. Og om man følger tankene om at barn er uskyldige, eller har en mer naturlig holdning til den verden de omgir seg med enn det voksne har, så må altså dette være noe av sakens kjerne. I det minste for de som ønsker å forsvare en forenkling innenfor barnelitteraturen.

Når det er sagt er det allikevel mange som innad i barnelitteraturen diskuterer om den som sjanger har for snevre forventninger til hva et barn kan oppfatte, og at dette skinner for godt igjennom i den litteraturen man mener er tilpasset dem. Det har allerede vært en

utvikling fra rent didaktisk litteratur, som fra barnelitteraturens begynnelse ble sett på som den eneste riktige måten å presentere litteratur for barn på, så det er ingen grunn til å tro at sjangeren ikke kan fortsette å utvikle seg mot en anerkjennelse av at grep vi ser på som tvetydighetsskapende også kan ha plass i tekster for barn. Hvis man språklig sett allikevel er på vei lenger og lenger bort fra en direkte referensialitet, så kan man argumentere for at en naturlig innstilling til språket og dets objekter ikke lenger finnes. En eventuell uskyldighet hos barn, hva gjelder både det språklige og en mer generell holdning til verden (hvis man da kan si at det finnes en måte å forholde seg til verden som *ikke* går gjennom språket), er da ikke ment å vare. Barn innehar dermed en potensialitet til å forstå alt det de voksne kan, fordi det er den veien utviklingen går uansett. Et barn er innstilt på å mime, å etterape den verden som den ser, og hvis denne verden tar i bruk ironi, så vil barnet også gjøre det. Dette er ikke dermed et forsøk på å forsvare å gi typisk voksenlitteratur til barn for å lese ved å si at de kommer til å forstå det etter hvert uansett, men at det er mulig at diskusjonen rundt det viser at man *kan* ha en åpnere holdning til barns forståelse. Kan man si at barnet også er usynlig i sin “egen” litteratur? Er det *ideen* om barnet som styrer og ikke barnet selv? En barriere man ikke ser ut til å kunne overkomme er at det er voksne som skriver for barn, og de voksnes tanker og forventninger vil ikke kunne unngå å være tilstede i nevnte litteratur.

Usynligheten blir i teksten symbol på blyghet, noe som ikke vises, men er en effekt av ironien, samtidig som den *er* ironien, fordi det ironiske klassifiseres som noe som er vanskelig, til og med umulig, å konfrontere. Det er denne forsvarsløsheten ved ironi som i bunn og grunn gjør den lite barnevennlig, for som det har blitt vist er ideen om det uskyldige barnet fortsatt gjeldende i barnelitteratur. Tooticki sa at Ninni ble skremt på feil måte, og den måten hun ble skremt på var ved ironi. Gjennom teksten selv kommer det dermed fram at å bruke ironi overfor barn er noe man ikke skal gjøre.

Tom Egil Hverven leser etter familien, og diskuterer kort at en forbindelse mellom litteratur og modernitet er nostalgi, eller hjemlengsel. På den motsatte siden setter han ironien: “En av nostalgis motsetninger er ironi. Ironi er en form for hjemløshet. Eller det er en litterær måte å overleve hjemløshet på.” (1999: 24-25) Dette peker framover mot det siste kapittelet i denne undersøkelsen, der temaer som kretser rundt hjemlighet vil bli tatt opp. Hvis ironien er hjemløshet, er dette nok et argument som er med på å underbygge det

ubarnlige i fenomenet, da hjemløshet er en fundamental tilstand av å ikke høre til, av å ikke være. Ninni er et symbol på denne hjemløsheten, og hennes form av å ikke være blir metaforisert gjennom *usynlighet*. Det er her snakk om *usynlighet* på flere nivåer. Det ene er på det rent tekstlige nivået, der ironien beskrives som tilknyttet blyghet og identitetsløshet. Den litterære usynligheten er igjen noe annet, altså at en tekst kan inneholde betydninger som ikke er utskrevet, men som befinner seg der allikevel. En tekst uttrykker seg gjerne *tvetydig*, i likhet med et ironisk utsagn. Det er tvetydigheten i det ironiske som utgjør selve ironien, at det kan ha betydninger på flere nivåer, samtidig som dette er akkurat det som gjør ironi farlig og vanskelig. Det uriktige ved ironi henger sammen med dens uhyggelighetsskapende effekt, som i Mummidalen resulterer i nettopp usynlighet. Det man ikke kan se er ofte skremmende. Tankene om det uhyggelige vil i det påfølgende bli fulgt med henvisning særlig til *Trollvinter* fra 1957.

4. Det uhjemlige, det hemmelige og det uhyggelige

4.1 Det uhyggelige

Forholdet mellom det ukjente i det kjente er et argument hos Freud i hans utredning om Det Uhyggelige. Han mener å se belegg for at det uhyggelige ved det skrekkframkallende er det som går tilbake til det som allerede er kjent: “det uhyggelige er den form af det skrækbetonede, som går tilbake til det gammelkendte, som vi længe har været fortrolige med.” (1998: 16) Han støtter seg til en lingvistisk analyse av det tyske ordet for uhyggelig:

Det tyske ord ‘uhyggelig’ [unheimlich] er tydeligvis det modsatte af hyggelig, hjemlig, fortrolig, og det er nærliggende at drage den konklusion, at det netop er skrækbetonet, fordi man *ikke* er bekendt og fortrolig med det. Men naturligvis er ikke alt nyt og ubekendt skrækbetonet; relationen er *ikke* reversibel. (Freud 1998: 17)

“Heimlich” skal altså bety det som er hyggelig, kjent og hjemlig. Ved å plassere “un-” foran får det sin motsatte betydning (samme som u-hygge). “Unheimlich” er dermed det motsatte av hjemlig og hyggelig, og det er naturlig å forstå begrepet som det som ligger utenfor hjemmet og det kjente. Men definisjonen av “hjemlig” (heimlich) kan også innebefatte det som er hemmelig, skjult – både på norsk, og, i enda større grad, på svensk, ser vi forbindelsen mellom hjem og hem (som i hem-melig; hem-lig). Det som tilhører hjemmet er på sett og vis det som er hemmelig, det er det motsatte av offentlig, og offentligheten er det motsatte av hjem. Freud skriver at “Uhyggelig er alt det, der burde være forblevet hemmeligt, skjult, men som er trådt fram.” (1998: 23), og at “Det uhyggelige er på en eller anden måde en art af det hemmelige/hjemlige.” (1998: 25) Vi ser denne sammenhengen i det svenske ordet “hemsk”, som betyr slem, uhyggelig, stygg, men som allikevel har ordet “hem” (hjem) i seg. Det hemmelige, det hjemlige og det uhyggelige ligger tett opptil hverandre. Det er nok akkurat denne tynne linjen mellom hva man kan føle seg trygg i (hjemmet) og det som er skummelt/truende som fører til det uhyggelige. Ironien ligger her i at det stedet som skal

beskytte deg, i tilfellet med det usynlige barnet også den personen som skal beskytte deg, blir det/den som skremmer. Slik oppfatter også Mumintrollet sitt eget hjem i Trollvinter når han våkner midt på vinteren før alle de andre. Det fins ikke lenger noen trygghet for ham i mummihuset:

Månstrimman vandrade över gungstolen till salongsbordet, kröp över sänggavelns mässingsknoppar och lyste rakt in i Mumintrollets ansikte. Och sen hände nånting som aldrig hänt sen det första mumintrollet gick i ide. Han vaknade och kunde inte somna om. Mumintrollet tittade på månskenet och iskristallerna på fönsterrutan. Han hörde ugnen brumma nere i källaren och blev mer och mer vaken och förvånad. Till slut klev han upp och tassade fram till sin mammas säng. Han drog henne försiktigt i örat, men hon vaknade inte utan rullade ihop sig till en ointresserad boll. Om inte ens mamma vaknar, är det onödigt att försöka med de andra, tänkte Mumintrollet och tassade vidare genom det främmande hemlighetsfulla huset. [...] Och inne i sin tyllklänning klirrade kristallkronan sakta för sig själv. Plötsligt blev han rädd och tvärstannade i det varma mörkret utanför månstrimman. Han kände sig förfärligt övergiven. Mamma! Vakna! skrek Mumintrollet och drog i hennes täcke. Hela världen har kommit bort! (Jansson 1957: 8-9)

Den motsetningen som finnes mellom det uhyggelige og det hjemlige er “den modsætning, som psykoanalysen har oppdaget, nemlig modsætningen mellem jeg’et og det ubevisst fortrængte.” (Freud 1998: note 8, 36) Det hele henger sammen med fantasiens dualisme; at den har muligheten til å fordekke og forklare på samme tid. Denne fantaséen har blitt sett på som menneskets forsøk på å utsette de primitive behovene som finnes i oss fra naturens side. Og særlig det som befinner seg i mennesket fra “naturens side”, alt som minner oss om disse mørke og gjemte sider psykoanalysen mener vi innehar, er med på å skape en uhyggelig effekt. Freud mener at “alt det, der i dag forekommer os ‘uhyggeligt’, opfylder den betingelse, at det berører disse rester af animastisk sjæleaktivitet og ansporer dem til at ytre seg.” (Freud 1998: 41-42) Det som skaper uhygge er i seg selv tvetydig, mennesker blir gjennom uhyggen minnet på sine primitive sider og må stille seg spørsmålet om han virkelig innehar den kontroll over sin egen bevissthet som han trodde var tilfelle, eller om han er mer lik dyrene enn han ønsker å innrømme. På den måten er ikke det uhyggelige noe nytt og fremmed, men beror på å gjenkjenne noe som sjelen ikke ønsker å vedkjenne seg: “noget, som sjælelivet lige fra første begyndelse har været fortrolig med, men som blot gennem fortrængningsprocessen er blevet fremmedgjort fra det.” (Freud 1998: 42) Anthony Vidler

mener, gjennom sin lesning av Freud, at det uheimlige er å oppfatte at det hjemlige, tryggheten, vender seg mot eieren og gjør ukjent det som var kjent: “For Freud, ‘unhomeliness’ was more than a simple sense of not belonging; it was the fundamental propensity of the familiar to turn on its owners, suddenly to become defamiliarized, derealized, as if in a dream.” (1992: 7) Den måten Mummitrollet oppfatter vinteren på beror på nøyaktig den samme ikke-gjenkjennelsen av det som skulle ha vært kjent:

Under tiden vandrade Mumintrollet själv mödosamt vidare genom snön och kom fram till floden. Det var samma flod som genomskinlig och glad brukade kila fram genom Mumintrollets sommarträdgård. Men nu såg den annorlunda ut. Den var svart och likgiltig, den hörde också till den nya världen där han inte var hemma. [...] Han tittade på jasminbusken som var ett slarvigt trassel av nakna grenar och tänkte förfärad: Den är död. Hela världen har dött medan jag sov. Den här världen tillhör nån annan som jag inte känner. Kanske Mårran. Den är inte gjord för mumintroll att leva i. (Jansson 1957: 14)

Vinteren kan leses som en allegori på den bevisste fortrenkning, det som for Mummitrollet skjuler det som skulle ha vært åpent framme. Verden speiler en uheimlighet, den er den uhyggelige motsats til den idylliske Mummidalen slik vi ellers kjenner den, alltid tidligere beskrevet om sommeren. Og når det samtidig sammenstilles med døden, eller den evige søvn, forsterker dette den uhyggelige effekten. Det “främmande hemlighetsfulla huset” (Jansson 1957: 9), salongen som er “mer överklig än någonsin” (ibid.), verden utenfor som er “en ny farlig värld” (Jansson 1957: 13); det han møter blir hele tiden beskrevet som hemmelighetsfullt, uvirkelig, nytt og farlig, og det skjulte er igjen et nøkkelord. Forvandlingen som har skjedd beskrives på det ytre planet: “dalen var inte grön längre, den var vit. Allt som rörde sig hade blivit orörligt. Alla levande ljud var borta. Allt kantigt var blivit runt.” (ibid.). Dualismen mellom fargene og formene minner om skillet mellom det kjente og ukjente, det døde og det levende, fantasien og det virkelige. Og der disse skillene går, eller der grensene er utydelige, finner det uhyggelige rom. Trollets første reaksjon er nettopp at hele verden har avgått ved døden mens han sov. Det døde har en nær sammenheng med det som virker uhyggelig, med grensen mellom fantasi og virkelighet, grensen mellom det ekte (det levende, virkeligheten) og det uekte (det døde, det fantastiske). I tillegg skaper den et skille mellom drømmen og det bevisste, for søvn har som kjent sterk sammenheng med døden. Vinteren blir også sett på som en søvn for naturen, en tilsynelatende, men ikke

permanent, død. Og i søvnen finner man drømmen, definert av Freud som kongeveien til det ubevisste. Han fortsetter med at “det ofte virker lidt uhyggeligt, når grænsen mellom fantasi og virkelighed bliver visket ud, når noget træder virkelig frem for os, som vi hidtil har anset for fantastisk” (1998: 46). Det er et argument hos Freud at det man mener mangler sjel framstår som uhyggelig, fordi det da har mistet det som gjør det til menneske, eller generelt når det skapes en usikkerhet om hvorvidt noe er levende eller dødt (1998: 25, 33). Og når naturen og Mummidalen plutselig framstår som død for Mummitrollet, som uten sjel, så blir den også skremmende. Det samme dualistiske aspektet ved det uhyggelige har blitt dratt fram også etter Freud, og i en sterkere tilknytning til teksten: “for Derrida, the uncanny lurks behind the unstable links between signifier and signified, the author and the text; for Baudrillard, its propensity for the double, for the elision between reality and fiction [...] gives it a central role in the explanation of the simulacrum¹⁴.” (Vidler 1992: 9-10)

4.1.1 Overgangsfaser

Mye av uhyggen trollet opplever har med ensomheten å gjøre. Han er den eneste i hele Mummihuset som våkner, og uten det livet som de andre familiemedlemmene (og særlig mammaen) vanligvis tilfører huset, framstår det som dødt, kaldt og skummelt. Hans behov for å være sammen med andre speiler ikke bare ubehaget han opplever ved å være alene, men også avhengighetsbehovet hans, som igjen sier noe om hans nivå i modningsprosessen. *Trollvinter* framstilles som en utviklingsroman, foreslått både av Westin (1988) og Kivi (2000), i det henseende at barnet i familien befinner seg i en situasjon der han er nødt til å plutselig klare seg selv i en ukjent verden, han blir opplært gjennom hele vinteren og kommer ut på den andre siden som et langt mer voksent og uavhengig troll enn da han begynte. Dette symboliseres særlig i en av de siste scenene med Snorkfrøken og krokusen:

¹⁴ bilde, etterligning, imitasjon

Men Snorkfröken hade hittat den första modiga nästippen av en krokus. Den hade stuckit upp i den varma jordfläcken under söderfönstret och var inte ens grön ännu. Vi ska sätta ett glas över den, sa Snorkfröken. Så den klarar sig i natt när det blir kallt. Det ska du inte göra, sa Mumintrollet. Låt den reda sig bäst den kan. Jag tror den klarar sig bättre om den får ha det lite krångligt. (Jansson 1957: 130-31)

At Mummitrollet skal utvikle seg gjennom fortellingen forespeiles allerede tidlig i historien da pelsen hans bestemmer seg for å vokse til vinterpels, og gir også inntrykk av at hele Mummitrollets modningsprosess beror på en nødvendighet, noe han ikke selv kan stritte imot: “Utan att Mumintrollet visste om det beslöt hans sammetsskinn för att växa. Det bestämde sig för småningom bli en päls som kunde behövas om vintrarna. Det skulle ta lång tid, men beslutet var fattat. Och det är ju alltid en bra sak.” (Jansson 1957: 13-14) Det ufrivillige ved denne utviklingsprosessen beskriver også Glyn Jones i sin avhandling om Tove Janssons forfatterskap: “Det är inte av fri vilja som Mumintrollet gör sina erfarenheter och upptäckter: att växa är en ofrivillig process som inte kan hejdas, och därför kan han inte somna om när han engång har vaknat ur vintersömnen.” (1984: 65) Særlig slike utviklingsprosesser som det vinteren blir for Mummitrollet har sammenheng med det uhyggelige, nettopp fordi man befinner seg i en tilstand av usikkerhet, av å være hverken det ene eller det andre: “Den klassiske uhyggesituation har noget med overgangssituationer at gøre, f.eks. fra barn til voksen” (Steen 1998: 79), og denne tilstanden nærmer seg en *identitetsløshet*, som igjen speiler usikkerheten som danner det uhyggelige.

Det er allikevel ikke i teksten noe entydig negativt syn på usikkerheten. På motsatt side av Mummitrollet står Tooticki, hun *vil* holde på usikkerheten, det å ikke vite skremmer henne ikke, tvert imot: “Just nu tänker jag på norrsken. Man vet inte om det finns eller bara syns. Allting är mycket osäkert, och det är just det som lugnar mig.” (Jansson 1957: 21) Mummitrollets desperasjon etter å ikke være alene forsterker hans motsetning til Tooticki, og det ubehag som ensomheten gir ham. Dette kommer tydelig fram i noen av de første scenene, rett etter at han har våknet og prøver å vekke sin mamma: “Mamma! Vakna! skrek Mumintrollet och drog i hennes täcke. Hela världen har kommit bort! [...] Mumintrollet rullade ihop sig på mattan bredvid hennes säng, och den långa vinternatten fortsatte.” (Jansson 1957: 9) Den første trollet går til er sin mor, som viser hvor liten og avhengig han er i begynnelsen. Når Mummimamma ikke våkner overfører han denne oppmerksomheten på

det ene lille vesenet som *er* våkent i tillegg til ham selv i det store Mummihuset: “han fikk syn på två små ögon som stirrade på honom under diskbänken. Han stirrade tillbaka och det var lika tyst som förut. Så försvann ögonen. Vänta, ropade Mumintrollet ängsligt.” (Jansson 1957: 10-12) Senere reagerer han på en lignende måte overfor Tooticki, han ser et lys i mørket og når det beveger seg fra ham blir han helt desperat: “Vänta! skrek han. Gå inte ifrån mig! Han snubblade gnällande fram genom snön och plötsligt kom hela skräcken för mörker och ensamhet över honom.” (Jansson 1957: 20) Det er skrekken for mørket og ensomheten som her bygger opp under ideen om det uhyggelige.

I Freuds utredning om det uhyggelige stiller han nemlig følgende spørsmål: “hvor kommer uhyggen ved stilheden, ved mørket, ved det å være alene fra?” (1998: 48) Som svar foreslår han at det er den aldri helt overvunne barneangsten som gjør at disse elementene skremmer oss slik (1998: 56), men akkurat dette aspektet ved uhyggelighetsskaping blir lite utredet. Det føles nokså opplagt å sammenligne frykt for mørke med redsler fra barndommen, men hvor skulle den opprinnelige frykten komme fra? Sannsynligvis har dette igjen noe å gjøre med menneskets primitive behov, den frykten man måtte føle for ensomheten minner en kanskje ikke bare om noe fra barndommen, men knytter en også til urmennesket. Dermed kan frykten i seg selv være det som framkaller uhyggeligheten. Hvis vi følger *Trollvinter* som en utviklingsroman, ser vi at det er til å begynne med at Mummitrollet er på sitt mest barnlige og da også mest redd for å være alene. Det overgangsfasen fra barn til voksen beror på er å gjøre individet uavhengig av en omsorgsperson, og denne løsrivelsen gjøres gjennom å skape avstand til familien, og dermed er man i en periode nødt til å befinne seg alene. Redslene ved overgangsfaser handler altså om usikkerhet rundt identitet, men også om grensen mellom å ha behov for å være alene på den ene siden og å frykte å være alene på den andre. En av romanens siste linjer går slik: “Plötsligt kände [Mumintrollet] sig så glad att han måste få vara ensam.” (Jansson 1957: 131) Den står i klar kontrast til hvordan trollet opplever ensomheten på begynnelsen av boka: “Han snubblade gnällande fram genom snön och plötsligt kom hela skräcken för mörker och ensamhet över honom.” (Jansson 1957: 20) Bare i hans forhold til ensomheten har det skjedd en betydelig utvikling hos trollet, som kan leses som at han har hatt en betydelig modningsprosess gjennom vinteren.

4.2 - En liten pojke frågade mej en gång: vad har man gjort Mårran så att hon blev sån? Det var en bra fråga.¹⁵

Ensomhet har blitt sagt å være et av de viktigste temaene i mummibøkene (Kivi 2000: 53), og Tove Jansson har sagt om mummifamilien at de “trivs med varann och de ger varandra frihet. Frihet att vara ensam, frihet att tycka på sitt eget vis och få ha sina hemligheter ifred tills man får lust att dela dem. Att inte ge varann ont samvete och kunna uppleva ansvar som något roligt och inte bara plikt.” (Jansson sitert hos Kivi 2000: 69) Ensomheten er dermed på ingen måte entydig negativ, den er ikke engang alltid skremmende, men derimot til tider ønskelig. I dette kapittelet vil det allikevel være den *fryktede ensomheten* som er sentral i forhold til Freuds begreper rundt det uhyggelige. Det fins en overordnet negativ gestalt i mummiuniverset, som også mer enn noen symboliserer ensomheten, og som av både bøkens karakterer og bøkens lesere blir oppfattet som uhyggelig. Denne gestalten heter Hufsa.¹⁶

Hva er det med Hufsa som gjør henne uhyggelig? Første gang Hufsa nevnes er i *Trollkarlens Hatt* (1948), og alle beskrivelser om og rundt henne er med på å underbygge det skumle ved hennes karakter. For å beskrive henne “spärrade [Tofslan] upp ögonen och visade tänderna och gjorde sig så stor som möjligt.” (Jansson 1948: 119). For å utdype den skremmende situasjonen rundt det aller første møte Mummifamilien gjør med Hufsa, beskrives omgivelsene slik: “Det var redan augustimörkt ute och trädgården var full av sammetssvarta skuggor. Det susade dystert i skogen och lysmaskarna var ute med sina ficklampor.” (Jansson 1948: 120) Disse to linjene er med på å sette leseren i en lik stemning som det Mummifamilien og deres gjester er i. Hele Mummidalen venter bare på denne dystre og mørke skikkelsen som skal komme, og som er potensielt farlig. Men etter at alle forberedelsene er gjort står det også: “Det var ohyggligt spännande.” (Jansson 1948: 120). Særlig i de tidlige mummibøkene brukes trusler og skremsel for å skape nettopp spenning. Det virker som om mummitrollene har behov for denne balansen mellom hjemmets trygghet og det som truer den. Her fungerer Hufsa som den trusselen, og Mummifamilien forbereder seg på å forsvare sitt hjem.

¹⁵ Intervju med Tove Jansson hos Carpelan 1964: 98-99

¹⁶ *Mårran* i originalverket. Oversettelsen av navnet tydeliggjør hvordan man som leser er ment å skulle oppfatte Hufsa: hun gir oss frysninger, gufs, det uhyggelige ligger allerede i assosiasjonene vi får til navnet.

Når Hufsa først dukker opp, midt på natta, beskrives hun som sittende “orörlig på sandgången nedanför trappan och stirrade på dem med runda, uttryckslösa ögon.” (Jansson 1948: 122) Disse øynene, i tillegg til grå og hennes uformelige kropp, er av de viktigste kjennetegnene til hufsa. Det er rart at nettopp øynene skal være så uttrykksløse når vi senere skjønner at hun skal symbolisere en veldig ensomhet. Men det virker som om akkurat denne uttrykksløsheten er det som virker skremmende og uhyggelig på de som ser henne. “Hon var inte särskilt stor och inte såg hon så farlig ut heller. Man kände bara på sig att hon var förskräckligt elak ock kunde vänta hur länge som helst. Och *det* var hemskt.” (ibid.) Hun gir et inntrykk av å være død på innsiden, og det faktum at hun ikke har noe annet å gjøre enn å vente viser at hun på ett sett mangler et liv. Freud hadde som eksempel i sin diskusjon om det uhyggelige tvilen om hvorvidt noe som syntes levende egentlig var dødt, eller om noe som skulle være dødt (en gjenstand) virket levende (1998: 25). Det umiddelbart skumle med Hufsa spiller på det samme, nemlig at hun ikke uttrykker eller oppfører seg på måter som Mummifamilien og de andre karakterene rundt dem er vant med. Det skumle og uhyggelige forbindes altså med det man ikke helt kan forstå.

I en senere beskrivelse av Hufsa, i *Pappan och havet* (1965), viser Mummimamma en langt større innsikt enn hun gjør i *Trollkarlens hatt*, og det kan også virke som om oppfattelsen av Hufsa har forandret seg. Den forklarer også noe av grunnen til at hun virker så uhyggelig: “Man blir rädd för Mårran därför att hon är helt och hållet kall. Och därför att det inte finns någon som hon tycker om. Men hon har aldrig gjort nånting.” (Jansson 1965: 17) At hun er kald og ikke bryr seg om noen er begge tegn på at Hufsa er død innvendig, og underbygger igjen tvetydigheten mellom levende og død, mellom ekte og uekte. Hvordan Hufsa framstilles i *Trollvinter* blir gjennomgått i det nedenforstående.

4.3 Lys og mørke, det hemmelige og det skjulte

Det identitetsløse og i andre rekke det uforståelige, er noe som skaper uhygge. Det uforståelige er påtagelig i *Trollvinter*, gjennom Mummitrollets oppfatning av vinteren. For ham er det som om den ytre verden gjemmer seg, den er hemmelighetsfullt, og ikke før den kan gjøres forståelig eller før trollet har lært seg at han ikke behøver å *forstå* for å godta, så er den også skummel. Dette speiles i Mummitrollets forhold til de andre vesenene som deler vinterverdenen med ham, vesener han ikke har hatt kjennskap til i den Mummidalen han

tidligere har kjent. De er på sett og vis det motsatte av ham selv, da de dukker fram om vinteren når mummitrollene går i hi. Den mystiske vinterverdenen er *deres*, og de er like hemmelighetsfulle som den. Mummitrollet avslører sin uvitenhet og naivitet i sitt forsøk på å gjøre dem kjente og hjemlige. Tooticki forklarer:

Ser du, det är så mycket som inte får rum om sommarn och hösten och våren [...]. Allting som är lite skyggt och lite märkvärdigt. Somliga slags nattdjur och folk som aldrig passar inn nånstans och som ingen tror på. De håller sig undan hela året. Och sen när det är lugnt och vitt och nätterna blir långa och alla har gått i ide – då kommer de fram. (Jansson 1957: 40)

Det er som om Mummidalen i seg selv er et sted for de som ikke føler at de passer helt inn andre steder. I teksten står det at dette er vinterens funksjon, å ha plass til de som ikke får rom om sommeren eller høsten eller våren. Men Tove Jansson har beskrevet *selve* bøkene, altså den verden hun har skapt på det litterære planet, som et sted for de som ikke finner seg helt til rette i den virkelige verden. “Men *om* mina berättelser vänder sej till någon särskild slags läsare så är det väl till ett skrutt. Jag menar dem som har svårt att passa in nånstans, dem som är utanför och på gränsen, ungefär som när man säger ‘liten och skitig och rädd för tåget’. Bortkomlingen. Det skrutt man själv har lyckats komma ifrån eller dölja.” (Carpelan 1964: 97) Det ligner på Freuds idé om at det uhyggelige bunner ut i at våre egne fortrenninger kommer opp i dagen, det er i gjenkjennelsen av våre mørke sider at det uhyggelige dukker opp. I tilfellet Mummidalen er det fantasiens eskapisme som står for det frigjørende og samtidig er det som skaper uhygge. Det uhyggelige har plass i Mummidalen fordi, slik Jansson sier det, den skal “Erkänna *både* glädjen och rädslan” og “hålla alla vägar till barndomen öppna. Också till skuggsidorna.” (Carpelan 1964: 101-102) Det er altså på ingen måte enstydig at litt uhyggelighet er hverken farlig eller noe som til enhver pris må unngås i en barnebok. Men forfatteren sier også at det

behövs massor med trygghet, och mycken tröst. Det betyder inte att man kan utesluta det som också finns i barnens värld: otillgänglighet, hemlighetsfullhet, ömhet och grymhet i blandning. I varje ärlig barnbok tror jag finns en skräckupplevelse. Båda ängsliga barn och självsäkra dras till den, och till destruksjonen, omedvetet. (Jansson hos Carpelan 1964: 99)

At det i Tove Janssons “ærlige barnebok” skal finnes både elementer som framkaller trygghet og trøst samtidig med det uhyggelige, er særlig gjeldende for de aller tidligste mummitrollbøkene, der disse gjerne baserer seg på en oppskrift som starter og slutter i et trygghetens sentrum (hjemmet), men der denne tryggheten et øyeblikk blir truet av noe som kan tolkes som skummelt. Men en ting er de trusler som framstår som skumle, på en skrekkinngytende måte, noe annet er det underliggende, nesten usynlige, som gjerne bare framkaller en følelse av ubehag, uhyggelighet, uten å være så framtreddende at man kan sette fingeren direkte på det. Og de senere mummitrollbøkene inneholder disse elementene i langt større grad enn de første, der for eksempel *Trollvinter* har dette hemmelighetsfulle og ubevisste i seg.

I denne teksten er vinteren på samme vis ikke bare den hemmelighetsfulle årstiden, den er også årstiden *for* de hemmelighetsfulle, alle skyggeskapninger som føler seg trygge til å komme fram når sola forsvinner. Mummitrollet har i begynnelsen en for snever erfaringshorisont til å kunne begripe at noen ting er latt best til seg selv. Han er et kontaktsøkende troll, dels fordi han mangler evnen til å takle ensomheten og dels fordi han har behov for å gjøre den nye verdenen til sin egen. Han spør Tooticki om *hun* kjenner disse nattdyrene som hun forteller om. “Somliga, svarade Too-ticki. Den som bor under diskbänken känner jag till exempel mycket bra. Men jag tror han vill leva hemlighetsfullt så jag kan inte presentera er för varandra.” (Jansson 1957: 40). Trollet reagerer ved å bli skuffet og sparke i bordbenet, noe som viser hans nivå av modenhet og forsterker det inntrykk man har av ham som barnlig. “Men *jag* vill inte leva hemlighetsfullt. Här ramlar man in i nånting alldeles nytt, och det finns inte en enda som bryr sig om att fråga efter i vilken slags värld man levde förut. Inte ens Lilla My har lust att prata om den *riktiga* världen.” (ibid.). “Och hur kan man veta vilken som är den riktiga?” spør Tooticki, og setter fingeren på noe essensielt i forhold til dette med våkenhet og drøm, som er et nokså påtagelig tema i *Trollvinter*, men også i flere av de andre bøkene. Mummitrollet er våkent, mens de andre i familien hans sover. Allikevel er han som i en drømmeverden hvor alt er skjult for ham, det fins en hinne mellom trollet og det han oppfatter som den *riktige* verden. Nok en gang forholder teksten seg til spørsmål om ekte og uekte, levende og død, og når Tooticki påpeker at man ikke kan vite sikkert hva som er hva i denne vinterverdenen, er usikkerheten med på å

skape en uhyggelig verden for Mummitrollet, i tråd med Freud sine argumenter om at tvetydighet skaper det uhyggelige.

Det fjerde kapittelet kalles for “de hemlighetsfulla” og her får Mummitrollet direkte kontakt med de som har gjemt seg for ham hele tiden. Det skal holdes et stort vinterbål, og alle skyggeskapninger er med på å samle ved. Mummifamiliens ødelagte hagebenk går med i bålet, noe Mummitrollet har vanskelig for å akseptere. Gjennom mye av historien er han opptatt av eieforhold til ting; at det er pappaens badehus (Jansson 1957: 24), at det er mammaens hagebenk (Jansson 1957: 51-52) og hele episoden med syltetøyet når Mummihuset blir oversvømt av gjester (Jansson 1957: 71 og utover). Han prøver hele tiden å holde igjen på det han mener er sitt eller tilhører familien, men må til stadighet gi slipp, og forstår etter hvert at det ikke er så farlig med disse tingene. Når hans mamma på slutten omsider våkner og Mummitrollet prøver å unnskyldes kaoset som fins i huset, svarer hun med en rolig og fattet livsfilosofi: “Jaja [...]. Allt ordnar sig.” (Jansson 1957: 121) Det at trollet stritter imot en salgs utvikling, at han hele tiden prøver å påtvinge en forståelse av den nye verdenen, symboliseres gjennom hans forhold til gjenstandene som for ham har tilknytning til hans egen familie. Utviklingen går mot at han i større og større grad slipper tak på det materielle, som i overført betydning kan leses som at han i større og større grad også slipper taket på tilknytningen han har til familien¹⁷. Dette er en utvikling som videreføres i den senere *Pappan och havet* (1965). Om det er slik at særlig overgangsfaser framprovoserer uhyggelige følelser, og denne boka tar for seg overgangsfaser på i hvert fall to nivåer (hvis ikke tre, om man tar med grensen mellom drøm og våken tilstand), altså modningsprosessen fra barn til voksen og utviklingen naturen gjennomgår fra høst til vår, så kan vinteren på et symbolsk nivå være den uhyggeligheten Mummitrollet opplever i sin overgang til en mer moden tilstand. En uhyggelighet som dermed er nødvendig å kjenne på, slik som at ensomhet til tider også er nødvendig, selv om ensomheten i seg selv ikke forandrer karakter enten man ønsker den eller ikke.

¹⁷ Syltetøyet er i en forlengelse av Mummimammas rolle som husmor, diskutert i kapittelet om hjemmet, symbol på hennes kjærlighet, og trollets tviholding på dette syltetøyet speiler hans avhengighet av moren.

4.3.1 Å belyse mørket – å gjøre det hemmelighetsfulle kjent

Uhyggeligheten ved mørket var et moment Freud så vidt var innom i sin artikkel, noe han mente var tilknyttet den gamle barneangsten (1998: 56). Mørket henger sammen med det skjulte, i og med at det kan ha en fordekkende effekt, og Mummitrollet opplever i denne romanen en særlig angst rundt følelsen av at noe er skjult for ham, men også rundt mangelen på lys. “Men han kunde inte glömma det förfärliga – att solen inte gick upp längre. [...] solen visade sig aldrig. Hon var borttappad helt enkelt, kanske hade hon rullat ut i världsrymden. I början vägrade Muminrollet att tro på det.” (Jansson 1957: 30) Det fins her en spenning mellom det fantastiske og det hverdagslige: For en (nordisk) leser er vinterens mørke et naturlig fenomen, for Mummitrollet er det det stikk motsatte. Dermed får mørket en allegorisk karakter, i og med at den forholder seg til skillet mellom det som er realistisk og det som er utrolig, og kan i seg selv være tegn på det uforståelige, det skjulte, men også det som *for leseren* gjør at Mummidalen er en smule gjenkjennelig. Som symbol blir mørket trukket sammen med den kalde og nifse Hufsa, man kan saktens argumentere for at hun gestalter hele vinteren i seg selv, i hvert fall slik Mummitrollet ser det. I hennes person sammenfaller de tre elementer som Freud nevnte var rester fra vår barneangst, nemlig ensomhet, stillhet og mørke. For Mummitrollet er det i begynnelsen en sterk sammenheng mellom vinteren, mørket og Hufsa: “Den här världen tillhör nån annan som jag inte känner. Kanske Mårran.” (Jansson 1957: 14); “Ett ögonblick undrade Muminrollet om vintern i själva verket var ett resultat av att tiotusen Mårror hade suttit på marken.” (Jansson 1957: 22). Denne sammenhengen tydeliggjøres også i en drømmeaktig scene, der Mummitrollet forlater badehuset og forsvinner ut i den nattlige vinterverdenen:

Dörren gled upp av sig själv och Muminrollet steg ut i snön. I alla fall, sa han. I alla fall hänger min blå badkappa i det där skåpet. Tack för soppan. Dörren gled igen och det var bare månsken och tystnad omkring honom. Han tittade hastigt ut över isen och tyckte sig se den stora otympliga Mårran hasa fram borta vid horisonten. Han såg henne vänta bakom strandstenarna. Och när han gick genom skogen smög hennes skugga envist bakom varje träd. Mårran som satte sig på alla ljus och kom alla färger att blekna. (Jansson 1957: 26-27)

Hvorvidt Hufsa virkelig er der er usikkert. Han innbiller seg at hun befinner seg i skyggene bak hvert tre, og i hans tanker er hun en karakter som setter seg på alle lys og får farger til å forsvinne. Altså forbindes hun med noe nesten marerittaktig. Den redselen han selv framprovoserer i mørket speiler den barneangsten som Freud beskrev, vår frykt for ensomhet og mørke. Det blir allerede i det overstående sitatet satt en viss sammenheng mellom det som befinner seg skjult inne i badehusets skap og Hufsas mystikk. Denne blir forsterket senere i beskrivelsen av Mummitrollets venting på sola:

Varje dag gick han ner till havsstranden och satte sig att vänta med nosen vänd mot öster. Men ingenting hände. Då gick han hem och stängde takluckan om sig och tände en lång rad ljus på kakelugnsfrisen. Den som bodde under diskbänken hade fortfarande inte kommit fram för att äta men levde antagligen ett mycket hemligt och betydningsfullt liv för sig själv. Mårran vankade ute på isen i alldeles egna funderingar som ingen nånsin skulle få reda på, och inne i badhusets garderob stod det farliga gömt bakom badkapporna. Vad kan man göra åt sådant? (Jansson 1957: 31)

Det faktum at Hufsas ensomme vandringer blir beskrevet i samme setning som det farlige i badehuset forsterker ideen om at det fins en sammenheng mellom disse to, om enn bare i Mummitrollets hode. Her sammenstilles også det *hemmelige* med det *betydningsfulle*, i karakteriseringen av det vesle dyret under kjøkkenbenken, samtidig som Hufsas indre virksomhet er noe som ingen noensinne vil få greie på. Men fortellerstemmen trer inn og spør “Vad kan man göra åt sådant?” *Sådant* henviser jo nettopp til både Hufsas funderinger og det mystiske vesenet som befinner seg i garderoben, og gir inntrykk av at det hemmelighetsfulle ikke nødvendigvis er noe som for enhver pris må ut i lyset, men at det er helt på sin plass, i tråd med Tootickis filosoferinger, å la folk ha sine hemmeligheter i fred. Det er allikevel tydelig i dette sitatet at både Hufsas hemmeligheter, det som skjules i badehusets garderobe, og mangelen på lys, sammenstilles. Mummitrollets holdning til det mørke og det hemmelighetsfulle er symbolisert i hans reaksjon mot mangelen på lys; han skaper sitt eget ved å tenne en lang rad stearinlys. I hele første del av romanen går hans forsøk på å forstå hånd i hånd med hans behov for å *belyse* saker, på mer enn en måte.

Vinteren som mørk årstid, og solas forsvinning, forsterker forholdet mellom det mørke og det usynlige. Skyggevesenene er hemmelige fordi de ikke kan sees, og Mummitrollet

skaper forventninger hos seg selv når han tror at han under vinterbålet endelig skal få se det som har gjemt seg for ham hele tiden, som om det å *se* er tilsvarende med det å forstå, å begripe: “Mumintrollet var i en förfärlig spänning hela kvällen. [...] Han var säker på att nu skulle de hemlighetsfulla komma fram ur alla sina hål, alle de ljusrädda och överkliga som Too-ticki hade talat om. [...] Och han skulle äntligen få se dem.” (Jansson 1957: 52-53) For Mummitrollet er det en sammenheng mellom solas forsvinning, mørket, det han ikke kan se (det han ikke kan forstå) og hans egen ensomhet. Han utbryter på begynnelsen av kapittel fire, *før* han får vite at sola er på vei tilbake, som reaksjon på Tootickis vintersang: “Jag har fått nog av er svarta natt! ropade Mumintrollet. Nej, jag vill inte höra refrängen. Jag fryser! Jag är ensam! Jag vill ha solen tillbaka!” (Jansson 1957: 51) Som for å roe ham ned forklarer Tooticki at hans sol kommer tilbake i morgen, og stadfester nok en gang sin rolle overfor trollet som oppdrager. “Min sol, upprepade Mumintrollet darrande.” (Jansson 1957: 52) Det fins her en tydelig kontrast i eieforholdet. Når trollet snakker om den svarte natta tilhører den alle de andre, det er ikke noe han vil vedkjenne seg ved eller være en del av. Sola, derimot, er hans, det er en av de få tingene han kjenner som kommer tilbake til ham i løpet av den ellers ukjente vinteren. Dog ikke helt slik han hadde tenkt. Hans forhold til Mummimammas hagebenk blir fort glemt til fordel for det store han tror han skal få tilbake: “Där gick din trädgårdssoffa, sa Lilla My. Vad gör man med soffor? sa Mumintrollet otåligt. [...] Solen kommer tillbaka. [...] Det är slut på mörker och ensamhet.” (Jansson 1957: 54) For ham blir hagebenken et offer han er villig til å gjøre til fordel for solas tilbakekomst og dens synliggjørende effekt på det usynlige. Skyggevesenene som bærer tennmaterialet til bålet i det svake dagslyset er ikke synlige for Mummitrollet: “Bålet blev större och större. Torra träd släpades upp för berget, murkna stammar, gamla tunnor och plankor som någon hittat på stranden. Men någon själv¹⁸ syntes aldri till. Mumintrollet kände att hela berget var fullt av folk, men han lyckades inte få syn på dem.” (Jansson 1957: 52) Ikke før det er helt mørkt og bålet er tent blir de synlige. “En massa små varelser med långa ben for som rök över isen. [...] Men allting hände för fort och Mumintrollet hann aldrig bli presenterad.” (Jansson 1957: 56) Det er altså ikke nok for trollet å bare se (dessuten er de som røyk, altså ikke *helt* synlige, ikke håndgripelige), han vil kjenne disse mørkevesenene også.

¹⁸ person, selv

På nytt stadfestes Mummitrollets kobling mellom mørket og Hufsa, idet han tror at vinterbålet faktisk besitter makt til å få sola til å vende tilbake, og ikke bare er et symbol for å feire at mørketiden er over. Det viser også hans stadie av modenhet i hvordan han reagerer når Hufsa kommer og setter seg på bålet: “Hur går det nu? Har Mårran släckt solen!” (Jansson 1957: 58) Den logiske tenkning brister idet Mummitrollet forsøker å forklare for seg selv hvorfor hans før så kjente verden oppfører seg merkelig. Hans mangel på rasjonalitet gjør at han kompenserer med fantastiske forklaringer, slik det i innledningen ble beskrevet at er grunnen til at barn har en så utpreget fantasi i forhold til de voksne. Han tror at kulda og mørket kan være forårsaket av det eneste kalde vesenet han kjenner, han tror at å tenne et bål har evnen til å bringe sola tilbake, og når det er snakk om at sola skal komme tilbake tror han at det er gjort på en dag, at den vil skinne som den gjorde om sommeren. Hele hans forhold til vinteren baserer seg på et barns forhold til noe det ennå ikke har lært så mye om. De få tingene han kjenner blir dermed brukt til å gjøre det ugjenkjennelige mer forståelig. Men siden hans forklaringer slett ikke er riktig anvendt, skapes forventninger i trollet som er nødt til å brytes. Det er som om han hele tiden forsøker å tviholde på en verden han er familiær med, noe som gir svake konnotasjoner til fornektelse, en form for virkelighetsflukt. Dette igjen, henger sammen med fantasibegrepet, som er overordnet i forhold til denne diskursen: det magiske, det ulogiske, brukes til å gi trollet muligheten til å fastholde på en idé, en illusjon, om at han *har* kontroll, på at ensomheten ikke skremmer ham eller også at han ikke føler seg alene i det hele tatt.

4.4 Fornektelse, fantasi og forfaren i garderobeskapet

Aspektet med fornektelse og fantasibruk er særlig tydelig i det første kapittelet i *Trollvinter*: “Den insnöade salongen” (Jansson 1957: 7-14). Trollets første møte med huset om vinteren har allerede blitt beskrevet i forhold til det uhyggelige og det uhjemlige, det er fremmed og hemmelighetsfullt (Jansson 1957: 9). Gjennom et fast ritual han har med sin venn Snusmumrikken, nemlig at sistnevnte alltid etterlater seg et brev til trollet, forsøker Mummitrollet å få bukt på den umiddelbare ensomheten han opplever:

Mumintrollet lyssnade länge med öronen rätt upp, sen tände han nattlampan och tassade bort till byrån för att läsa Snusmumrikens vårbrev. Det låg på det vanliga stället under den lilla spårvagnen av sjöskum, och det liknade varje vårbrev som Snusmumriken lämnat efter sig när han vandrade söderut i oktober. [...] Mumintrollet läste brevet flera gånger, och plötsligt kände han att han var hungrig. [...] Han satte sig under köksbordet och började äta medan han läste Snusmumrikens brev om igen. Sen lade han sig på rygg och tittade på de fyrkantiga trädklossarna under bordet. Det var mycket tyst. Hej, viskade Mumintrollet. Sov gott och var inte lessen. Första varma vårdag, sa han lite högre. Och sen sjöng han med full hals: Har du mig här igen! Du har mig här och det är vår och det är varmt och jag är här och här är jag och här och var i alla dar... (Jansson 1957: 9-10)

Når han gjengir Snusmumrikkens ord for seg selv kan man si at han *later som* Snusmumriken er der, og at de uttalte ordene gjør ensomheten mindre. Når han til slutt synger ordene ut av full hals, og synger om vår og varme, gjøres kontrasten til det ensomme og mørke huset han befinner seg i enda større. Det tragiske ved å late som kommer fram.

Denne første scenen kan sammenlignes med Mummitrollets reaksjon når sola endelig viser seg i horisonten. Han hopper rundt og roper: "Det blir vår! Det blir varmt! Allihop kommer att vakna!" (Jansson 1957: 61) Men nesten med det samme han er ferdig med å danse fra seg forsvinner sola igjen, og det mørke den etterlater seg blir dermed større enn før den kom. Mummitrollet klarer ikke å takle denne skuffelsen, som i stor grad er kreert ut fra hans egen fantasi, hans gale forventninger. Tooticki sier bare at han skal ta det med ro.

Naturligtvis hade hon rätt. Det kan inte gå så där utan vidare för en sol att komma upp på himlen. Men man blir inte mindre besviken därför att de andra har rätt. Mummitrollet satt och stirrade ner i isen, och plötsligt kände han att han ble arg. Det började i magen som alla starka känslor. Han kände sig lurad. (Jansson 1957: 62)

Men hvem er det egentlig som har lurt ham hvis ikke han selv? Og det er jo nettopp det *fantasien* gjør, den lurer oss, eller vi lurer oss selv, for å gjøre møtet med realiteten mindre hardt. Et klassisk eksempel på fornektelse.

Mummitrollet har helt fram til nå blitt advart mot å åpne skapet i badehuset, av en formanende Tooticki. "Det där skåpet får du aldrig öppna. Du måste lova mig att aldri öppna

det där skåpet.” (Jansson 1957: 26); “Han [som bor i garderobeskapet] får inte komma ut, sa Too-ticki. Man vet aldrig vad en sån kan hitta på.” (Jansson 1957: 56) Men nettopp det formanende om å *ikke* åpne garderobeskapet gjør at trollet får lyst til å gjøre akkurat det. For ham blir det som bor i garderobeskapet et symbol på alt det hemmelighetsfulle ved vinteren, ved alt han ikke kan forstå. Etter å ha blitt advart mot å åpne skapet tenker han “att det var det viktigaste i hela världen att öppna den där dörren och se efter om badkappan fanns kvar.” (Jansson 1957: 26), senere “tänkte [han] på Mårran och det som fanns i garderoben i badhuset.” (Jansson 1957: 32) Her blir det på nytt satt et likhetstegn mellom Hufsa som representerer kulde, ensomhet og redsel, og det som gjemmer seg i skapet. Siden det senere viser seg at det er forfaren til mummitrollene som er det mystiske som gjemmer seg i garderoben, og dermed en del av Mummitrollet selv, kan garderobeskapet på et symbolsk plan være det skjulte i Mummitrollets indre som psykoanalysen forsøker å avdekke. Freuds diskusjon av det uhyggelige gikk ut på at man avdekket noe av det primitive ved menneskesjelen, som har blitt holdt skjult ved hjelp av fantasien og fornektelsen. I boka fungerer garderobeskapet som det *rom* der alt det uhyggelige og hemmelighetsfulle ved vinteren har fått plass, og er for trollet en metafor for forståelse: “Jag vill träffa den som bor i garderoben! upprepade Mumintrollet” (Jansson 1957: 56). Så han utfører den eneste handlingen som kan få slutt på hemmelighetskremmeriet han føler seg omgitt av: “Till slut kände han att han måste göra nånting alldeles förfärligt och förbjudet för att bli lugn igen. Och genast.” (Jansson 1957: 62). Så ender det med at han åpner garderobeskapet og slipper ut det hemmelighetsfulle vesenet som bor der inne. Denne scenen får symbolsk verdi fordi det er sin egen forfar han slipper ut av skapet. Det fungerer som en renselsesprosess på flere nivåer: ikke bare er det trollets måte å utagere en indre spenning som har bygget seg opp over tid, men leser man det på et metaforisk nivå er utslippelsen av mørkevesenet i garderobeskapet, som i en forlengelse er ham selv, en utslippelse av hans egne mørke og primitive sider, de sider som Freud mente menneskesinnet forsøkte å holde skjult, men som framprovoserer en uhyggelighetsfølelse hvis de slipper ut. Vesenet i skapet er en primitiv utgave av mummitrollene, han symboliserer det mystiske og det skjulte, men i romanen er det så lenge han *er skjult* at han framstår som nifs, og ikke etterpå. Denne prosessen fungerer dermed som en motsetning mot Freuds teori om hva som er uhyggelighetsskapende, fordi den fungerer i romanen som et første steg på veien mot Mummitrollets forståelse av vinteren, aksept av den og seg selv, og de mørke sidene han besitter og som speiles i verden rundt ham. Å slippe forfaren ut av skapet gjør altså hans verden *mindre* uhyggelig, ikke mer.

Lite senare kom My för att låna stearinljus och socker. Jag hör hemiska saker om dig, sa hon förtjust. Du lär ha släppt ut din egen förfader ur garderoben. Det påstås att ni liknar varann. Äsch, tyst med dig, sa Mumintrollet. Han gick upp på vinden och letade fram familjealbumet. Sida efter sida med värdiga mumintroll, oftast avbildade framför kakelugnar eller på verandor. Ingen enda liknade trollet i garderoben. Det måste vara ett misstag, tänkte Mumintrollet. Jag kan inte vara släkt med honom. Han tittade på sin sovande pappa. Det var bara nosen som liknade trollets. Men kanske för tusen år sen...? (Jansson 1957: 64)

Forfaren bosetter seg nettopp i familiens kakkelovn, og mummitrollenes forhold til dette møblementet blir ikke bare beskrevet i det overstående sitatet, men har vært stadfestet fra begynnelsen av: det er noe eget med mummitroll og kakkelovner. Og Mummitrollet finner en egen måte å kommunisere med sin forfar på, "Nånting av hemligt samförstånd." (Jansson 1957: 70) Når vesenet først gir seg til kjenne reagerer heller ikke trollet med frykt: "Där är han, mumlade Mumintrollet. Min förfader har bosatt sig i salonglampan. Men det verkade inte så farligt. Mumintrollet hade börjat vänja sig vid den förtrollade vintern." (Jansson 1957: 65). Åpningen av garderobeskapet kan dermed sees som det første av to viktige vendepunkter i romanen. Den andre er vårstormen, der værets dramatiske skiftning også skaper et dramatisk skifte i Mummitrollets holdning til omverdenen. Etter dette er han ikke lenger 'liten och skitig och rädd för tåget'.

Mummitrollet følger forfarens eksempel og begynner å ommøblere i stua, han lager et nytt sovested hvor han endelig føler seg trygg og rolig:

Han funderade en stund. Sen kröp han in i snåret av trasiga möbler, tomlådor, fisknät, papprullar, gamla korgar och trädgårdsredskap. Mycket snart kom han underfund med att där var hemtrevligt. Han beslöt sova i en korg med träull inne under en kasserad gungstol. Egentligen hade han aldrig känt sig riktigt säker i den halvmörka salongen med sina tomma fönster. Och den sovande familjen gjorde honom melankolisk. Men nu, i det trånga utrymmet mellan flyttlådan, gungstolen och soffans baksida, kände han sig absolut trygg och inte ett dugg ensam. (Jansson 1957: 70)

Ved å speile forfarens oppførsel, kvitter trollet seg med den verste følelsen av fremmedhet som tidligere har vært i huset, og det blir endelig beskrevet som *hjemmekoselig*. Ved å gå tilbake til sine røtter, til sine instinkter, har han klart å få bukt med uhyggeligheten. I tillegg skaper han seg et eget lite rom, et rede, et sted som for ham kan gjenfinne tryggheten som huset har tapt. I dette rommet forsvinner ikke bare frykten, men også ensomheten. Da hadde man altså en viss bruk for sofaer allikevel.

4.5 Glädjen och Rädslan

Det uhyggelige i *Trollvinter* finnes i flere aspekter ved teksten. Først og fremst er det trollets holdning til vinteren som noe fullstendig uforståelig, og dermed uhjemlig. Den manglende familien spiller også en stor rolle, selv om han klarer å finne seg midlertidige substitutter til å fungere som avlaster til hans avhengighet. Vinterens nære tilknytning til det døde er et annet uhyggelighetskapende element, den stadige tvilen om noe er virkelig, levende, eller ikke, tvetydigheten mellom våken og sovende tilstand. Mye av dette kan oppsummeres med Vidlers ord:

The passage from homely to unhomely, now operating wholly in the mind, reinforced the ambiguity [sic] between real world and dream, real world and spirit world, so as to undermine even the sense of security demanded by professional dreamers. Following Kant's prescription for the achievement of delight through terror through certain knowledge of safety – 'provided our own position is secure, [the aspect of terrifying natural phenomena] is all the more attractive for its fearfulness' – the aesthete of terror succeeded in barricading the walls against nature in order to indulge a taste for fear. But with the locus of the uncanny now shifted to the mind, such barriers were difficult to maintain, dissolving readily into the fabric of dream, haunting the site of its own dread. (Vidler 1992: 41)

Det uhyggelige har en positiv effekt i den forstand at man innerst inne vet at man er trygg. Slik kan skumle temaer i litteraturen virke oppløftende, fordi de foregår i en verden som ikke direkte berører leseren. Vidler påpeker at med en gang stedet for uhygge skifter fra det ytre til det indre, kan man ikke lenger bruke det utenforstående skumle til å skape et desto mer trygt indre, som i denne forstand et hus kan fungere som sentrum for. Når utryggheten befinner

seg på *innsiden* av husets fire vegger, slik som er vist at til dels skjer i *Trollvinter*, hva skjer da?

Mummitrollets utvikling går ikke bare ut på å kunne klare seg på egenhånd, men er også en prosess i å gjenskape husets trygghet, uten samtidig å gjenskape hans natale bånd og følelse av avhengighet. For hvis romanen skal sees som en oppvekstsskildring, kan trollet være en metafor på barneleseren som gjennom hans prøvelser også får erfart at en avstand til hjemmet ikke er fatalt. Allikevel er det tydelig en *returnering* til hjemmet, gjennom at trollet igjen finner en trygghetsfølelse i det, og at hans familie til slutt våkner. På den måten følger også denne romanen en mer klassisk barnebokform, der protagonisten forsvinner fra hjemmet, men finner tilbake igjen. Det uhyggelige som skjer i mellomtiden blir dermed kun et element for å i enda større grad tydeliggjøre tryggheten som tross alt finnes hjemme, og dermed kan vi støtte oss på både Kant slik han blir sitert av Vidler ovenfor, og også Janssons egne uttalelser om at det bør finnes elementer av både skrekk og trygghet i (barne-) litteraturen, at man skal “Erkänna *både* glädjen och rädslan”.

5. Ett alldeles vanligt mumminhus – betydningen av hus og hjem i barnelitteraturen

5.1 Mummihuset og mamma som sentrum - “a poetry that was lost”

Det overstående ikoniske trygghetssymbolet i bøkene om Mummidalen, kan lett sies å være det runde blå Mummihuset, der alle historiene har sitt utgangspunkt. For å først dvele litt ved meningen av ordet “ikonisk”, i ordboka definert som det “som gjengir virkeligheten, men i mindre målestokk”¹⁹, trekkes nettopp dette med *mindre målestokk* fram. Mummidalen, med huset som sentrum, er et miniatyr-rike, ikke bare i den forstand at mummitrollene er små vesener (i avbildningen av Mummimamma, Sniff og Mummitrollet i *Småtrollen och den stora översvämningen* (1945) er ingen av dem større enn en flaske, s. 43), men også at de er mindre enn virkeligheten, altså ikke fullt så kompliserte, sammensatte og mangesidige som personligheter i realiteten er. De er rett og slett parodier på forskjellige mennesketyper. Den *mindre målestokk* gir leseren mulighet til å le av deres særegenheter og få en nødvendig avstand til det som kanskje speiler dem selv. *Mindre* er Mummidalen også fordi den er myntet på barn²⁰, og derfor har litteraturen som omtaler dalen utelatt eller forenklet en rekke problemstillinger man vil komme over i tekster skrevet med tanke på et mer modent publikum.

Mummihuset er dermed en liten versjon av barnets hjem, og kanskje også en idyllisert versjon, slik at det kaleidoskopiske spillet som finnes i enhver familie er forvandlet til ett enkelt speilbilde. Her kan man veksle mellom å speile de uhyggelige sidene ved hjemmet, noe som er tilfelle i spøkelseshistorier eller andre fortellinger som er konstruert for å skremme (se under *det uhjemlige* tidligere), eller man kan speile det lykkelige,

19 fra ordnett.no: “ikonisk adj. som gjengir virkeligheten, men i mindre målestokk” [28.10.08]

20 Denne undersøkelsen har langt på vei gått fram for å vise at bøkene eller historiene kan inneholde en tvetydighet om hvilken målgruppe de henvender seg til, men den fantastiske Mummidalen er uten tvil et barnevennlig fantasiland.

bekymringsfrie hjemmet som opphøyer tankene om hjemmet som sentrum for trygghet og et slags moderlig symbol.

Som innledningskapittelet viste er hjemmet blitt stadfestet som et viktig element i barnets oppdragelse og utvikling. Det viktigste bildet på dette hjemmet er i mummilitteraturen det blå, runde huset. Huset er, ifølge Gaston Bachelard i *The Poetics of Space*, et redskap for å analysere den menneskelige sjelen; “the intimate values of inside space” (Bachelard 1994: 3). Han beskriver videre hvordan huset, eller ideen om huset, er knyttet til barndommen, fordi det er “our first universe” (1994: 4), og fordi vi knytter minner om steder vi har levd til minner om det første hjemmet, om barnets trygghet (eller utrygghet), og minner om moren; “when memories of other places we have lived in come back to us, we travel to the land of Motionless Childhood, motionless the way all Immemorial things are. We live fixations, fixations of happiness. We comfort ourselves by reliving memories of protection.” (1994: 5-6) Bachelard sin idé om hjemmet sammenfaller altså med barnelitteraturens idé om hjemmet, nemlig at den har tilknytning til våre innerste og dypeste minner, og at det er en sammenheng mellom mot, hjem og trygghet. Bachelard bruker ordet “fixations”, som kan bety både en fiksering, men også en binding, og da særlig, ut fra konteksten, morsbinding. “Fixations of happiness” innehar da en konsentrering av lykkelige minner, forenklede for å gi mest mulig trygghet, samtidig som disse ordene konnoterer med båndet et barn har til sin mor, og gjennom moren til hjemmet. Disse minnene beskriver Bachelard som følelser av “a poetry that was lost”, minnene om hjemmet er ikke nødvendigvis realistiske, de har tilknytning til våre (dag)drømmer, og huset er et sted hvor slike drømmer oppstår og får plass, og tar utgangspunkt i. Drømmen og dagdrømmen har for Bachelard sterk tilknytning til hjemmet, og det er også et tema som har stor plass i den siste av mummitroll-romanene: *Sent i november*. Der kommer det fram at drømmen om Mummidalen særlig er knyttet til huset og familien, og at alle aktørene i romanen har en forventning til hvordan det skal bli når de kommer dit, en forventning som i stor grad baserer seg på en (dag)drøm. Selve søvnen henger ikke sammen med noe positivt i denne forstand, men gir assosiasjoner til livstrøtthet og depresjoner: “Hemulen ägde hela sängen med utbredda armer och ben, han väntade på en trevlig dröm som inte kom.” (Jansson 1970: 27) Det er først og fremst Toft som lever i denne hjemlige liksomverdenen, hvor han for seg selv skaper historier og maner fram bilder av Mummifamilien og dalen de lever i: “På kvällen när alla hade gått hem till sig och viken var tyst berättade homsan en egen historia för sig själv.

Den handlade om den lyckliga familjen.²¹ Han berättade ändå tills han somnade och näste kväll fick han fortsätta igen eller ta det från början.” (1970: 12-13); “Homsan Toft gick aldrig in i huset, han väntade utanför. Han väntade på att mamman skulle komma ut på trappan.” (Jansson 1970: 14) Det siste sitatet viser hvilken sammenheng det er mellom ideen om (Mummi)mamma og huset. I denne romanen, i det minste for Toft, er disse to sterkt knyttet til hverandre. Han vil ikke bevege seg inn i huset med mindre han har fått “tillatelse” av mamma, selv om dette er hans egen dagdrøm. Det vitner om at huset innehar noe intimt og privat som man kanskje ikke, selv i en tilstand av drøm, er komfortabel med å bevege seg inn i.

Hvordan de mange karakterene husker Mummidalen og huset som er dets sentrum, er et eksempel på det Bachelard skriver om å huske huset på en betryggende og idyllisert måte, og også hvordan “the house shelters daydreaming, the house protects the dreamer, the house allows one to dream in peace.” (1994: 6) Bildene Hemulen i nevnte roman maner fram av Mummidalen og et av rommene i Mummihuset, setter standarden for den generelle oppfattelsen av dette ikonet, samtidig som det speiler Bachelards uttrykk om “a poetry that was lost”:

Hemulen mindes Mumindalen. Det var förskräckligt länge sen han hade varit där men en sak kom han ihåg alldeles tydligt. Det var södra gästrummet och hur trevligt det brukade vara att vakna om mornarna. Fönstret stod öppet och en mild sommarvind lyfte den vita gardinen, fönsterhaken slog helt sakta i vinden ... [...] Kaffet stod och väntade på verandan, alt skulle ordna sig, allting var enkelt och gick av sig självt. (Jansson 1970: 29)

Minner ikke dette nettopp om “fixations of happiness”?

²¹ Sammenlign her med sitatet fra Jansson hos Kivi: “Jag har försökt berätta om en mycket lycklig familj.” (2000: 69)

5.1.1 Verandaen som universets sentrum

Et annet viktig fenomen ved Mummihuset og litteraturen som er skapt rundt den, som det overstående sitatet også viser, er at huset blir særlig representert gjennom sin veranda. Dette er kanskje naturlig nok, da verandaen er inngangspartiet til huset, og Mummifamilien alltid har vært karakterisert som en åpen familie som er sjenerøse overfor gjester, og som tar inn stort sett hvem som helst.

I den første av mummitrollbøkene, foruten *Småtrollen...* (1945), *Kometen kommer* (1968²²), er historien bygget over den klassiske bevegelsen hjem – eventyr – hjem, og bekrefter i stor grad verandaen til mummitrollenes hus som det ultimale symbol for hjemlig trygghet. Her får vi tidlig vite at morgenkaffen, med tilhørende frokost, blir inntatt av samtlige familiemedlemmer på verandaen: “Vid morgonkaffet byggde Bisamråttan upp hela världstrymden på verandabordet.” (Jansson 1968-a: 25) Her ser det ut til at verandabordet innehar hele verdensrommet, og det virker som om, i det lille øyeblikket, at verandabordet er universets sentrum. Etter at selve katastrofen med kometen er over, etter at familien har måttet rømme fra huset og ut i en grotte, bekrefte verandaens posisjon ved at Mummimamma uttrykker følgende: “nu tycker jag vi tar och äter upp den där krokanen hemma på verandan.” (Jansson 1968-a: 153) Her sidestilles verandaen med “hjem”. Når Mummitrollet tidligere vender tilbake til sin mamma og pappa fra sin eventyrlige reise, beskrives dette med disse ordene: “Och plötsligt låg Mumindalen framför honom med sitt blåa muminhus, lika lugnt och vardagligt som när han reste hemifrån. Och därinne höll hans mamma på med att baka pepperkakor i frid och ro. [...] Ett så fint hus och en så vacker veranda!” (Jansson 1968-a: 128) Når dommedagsprofetien på begynnelsen av fortellingen er plantet som idé i de små protagonistene (Mummitrollet og Sniff), holder de seg nært hjemmet fordi dette virker tryggest: “De satte sig på verandatrappan som på något vis kändes säkrast” (Jansson 1968-a: 27) Når da Mummipappa og Mummimamma blir enige om at det er bedre at barna har noe å gjøre, slik at de ikke henfaller til depressive tanker og ørkesløshet, så framstilles utflukten de skal begi seg ut på som et eventyr, i kontrast til det stillestående livet hjemme: “Den stora resdagen vaknade Mumintrölet mycket tidigt och sprang till fönstret för att titta på vädret. [...] Sniff! Vakna! Vi ska ge oss av! ropade trollet. Han rusade

²² Originalt *Kometjakten* fra 1946.

nerför trapporna, han kände sig övermodig och förfärligt stark.” (Jansson 1968-a: 29) På slutten av historien, etter at Mummitrollet og Sniff har opplevd eventyr som både har skremt dem og gitt dem stor glede (men mest, kanskje, det første), beskrives hjemmet som den lykkelige avløsningen til utferden, som utferden var i forhold til hjemmet i begynnelsen: “Vi är hemma! Vi är hemma! skrek Muminrollet. Jag visste väl att det skulle gå bra för oss.” (Jansson 1968-a: 128) Et slikt oppbrudd med og dernest stadfestelse av hjemmet er umåtelig vanlig i barnelitteratur, særlig i historier for de mindre barna.

I *Pappan och havet* blir verandaens rolle enda tydeligere: “Muminrollets mamma hade tänt ljus på verandan, det hade hon inte gjort på hela sommaren. Det var petroleumslampan som brann. Med ens var tryggheten samlad på en enda punkt, den fanns på verandan och ingen annanstans och på verandan satt mamman och väntade hem sin familj för att ge den te.” (Jansson 1965: 14) To måltider har så langt blitt knyttet til verandaen: morgenkaffen og kveldsteen, og det er tydelig at det er ved disse måltidene familien er samlet, og at de alle tar sitt utgangspunkt i, og vender tilbake til, den samme verandaen. Her uttrykkes samtidig verandaen som trygghetens samlingspunkt, og det er nok ikke tilfeldig at det er Mummimamma som sitter på trappen og venter på at familien skal komme hjem.

Det familiære med verandaen vises også i *Trollvinter*, i forbindelse med at Mummitrollet treffer på et vesen som visstnok skal være hans forfar. Han tar fram familiealbumet: “Sida efter sida med vädiga mumintroll, oftast avbildade framför kakelugnar eller på verandor.” (Jansson 1957: 64) Verandaen sammenstilles med (tidligere tiders) verdighet, og Agneta Rehal-Johansson henviser til det som et tegn på borgerlig idyll, sammen med andre rekvisitter som kaffe, pipe og petroleumslampen (2006: 43). Deres tilstedeværelse får en effekt av trygghet og hverdagslighet, og det er kanskje nettopp det verandaen skal symbolisere.

5.1.2 *Mamma = hjem*

Verandaen blir gjennom mammaens kjærlighet til sin familie senter for lyspunktet. Bachelard nevner også dette med lys i forhold til bildet av hjem: “In line with the distant light in the hermit’s hut [...], a rather large dossier of literary documentation on the poetry of

houses could be studied from the single angle of the lamp that glows in the window.” (1994: 33) I en forlengelse av dette sees det nærmere på hvordan Mummimamma blir symbolisert gjennom lyset og lampen. Det vil i neste kapittdel bli vist at stormlykten har en nær tilknytning til *familien* Mummi, men denne familiens sentrum kan vise seg å være Mummimamma, og lyset representerer derfor først og fremst henne. Det uttrykkes klart at Mummipappa har et stort problem med det faktum at mammaen var den som først tente lampen denne høsten:

Pappan sa: Men då gör du slut på sommaren. Lampa tänder man först när sommaren är slut. Det blir ju höst sen, sa mamman stillsamt. Lampan susade medan den brann. Den gjorde allting nära och säkert, en tät krets som var familjen och det de kände och litade på och utanför var det främmande och osäkra som staplade mörkret högre och högre och längre bort ända till världens ände. Somliga pappor bestämmer alltid om det är lagom att tända lampan, mumlade pappan i sin tekopp. (Jansson 1965: 15)

Lampen er et tegn på hvem av foreldrene som har forsørger- og beskytterrollen i familien, samtidig som det beskrives at den gjør allting “nært og sikkert”, og i en videreføring av at det er mammaen som har tent lampen, symboliserer den også *hennes* rolle i familien. Hun er den som gjør Mummihuset trygt, og det er nettopp dette pappaen har et problem med, hennes rolle som overordnet omsorgsperson og den som gjør huset til et hjem. Et annet viktig symbol som har med lys og familien å gjøre, i samme roman, er lykten i fyrtårnet, som Mummipappa ikke kan få til å tenne. Dette er et av de områder som er med på å få ham til å føle seg mislykket og utilstrekkelig, noe som var utgangspunktet for at familien dro til øya til å begynne med. Boka avsluttes med setningen: “Fyren var tänd.” (Jansson 1965: 208), noe som vitner om en forløsning av de problemene som Mummipappa har hatt hele tiden, og betydningen til denne ene linja forsterkes av det foregående: “Pappan gick vidare nedover ön [...], han bara levde helt och hållet, från svansspetsen ända ut i öronen.” (ibid.), et tegn på at også han er “reparert”, i likhet med fyret.

Et annet element som er med på å løse problemene i *Pappan och havet* er når Mummimamma gir slipp på sin tilknytning til hjemmet. Glyn Jones setter det opp som ett av fire elementære forvandlingsprosesser i romanen: “the story is resolved when Mårran is

warmed and when Pappa apparently comes to terms with the sea, when Mamma overcomes her homesickness and when Mumintröll is recognised as having ‘changed’.” (1979: 5)

At Mummimamma er den som gjennom store deler av romanen forsøker å ta med seg deler av Mummidalen til øya er ikke det eneste som stadfester hennes forhold til hjemmet på en overordnet måte. Hun har alltid vært selve symbolet på huslighet, trygghet og den hjemlige idyllen som så ofte forbindes med lykkelige tanker om barndommen. Det bekreftes av hva slags rolle hun spiller i familien, og hvilke oppgaver hun gjør i forbindelse med huset. Jones beskriver mammaen i *Pappan och havet* slik: “the gentle, kind, understanding mother, self-effacing to a degree, but the one on whom the entire family ultimately relies and to whom all turn when they need help or advice.” (ibid.) Dette synet bekreftes i en tidlig passasje i en av de første mummitrollbøkene:

Han gick fram till köksfönstret och sa: Hör du mamma. Vi äter ute idag. Jaha, sa mamman. Det går fint det. Hon lade smörgåsarna i korgen som stod bredvid diskbänken. Sen tog hon en tass karameller ur en burk och tva äpplen ur en annan, fyra små korvar från igår och en flaska saft som var färdigblandad och brukade stå på spishyllan. Mycket bra, sa Mumintröllet. Hej så länge. Vi kommer nu sen när vi kommer. Hej, hej, svarade mamma. (Jansson 1968-a: 6-7)

Om akkurat denne passasjen skriver Rehal-Johansson: “När muminmamman på detta sätt uppenbarar sig, redan på andra sidan i boken, så är det alltså som den fullkomliga mamman, hon som alltid vet precis vad hennes barn vill ha, som alltid finns till hands när man behöver henne, men som aldrig oroar sig, förmanar eller lägger sig i” (2006: 215). Rehal-Johansson mener også at Tove Jansson har, i *Kometen kommer*, “utnyttjat den ursprungliga bokens familjescener för att gestalta ett familje- och föräldraideal.” (2006: 214) Særlig i forbindelse med morsskikkelsen og stadfestingen av hjemmet som trygghetens sentrum fins denne type idealisering. Senere i samme bok beskrives på nytt Mummimammas forhold til barna sine og hvor overbeskyttende hun egentlig er: “Mamman höll på med att packa. Hon gjorde smörgåspaket och på salongsbordet stod en massa ryggsäckar, korgar och askar. Snälla mamma, sa Mumintröllet. Vi kan omöjligt ha med oss allt det där. Vi blir utskrattade.” (Jansson 1968-a: 29); “Ha så trevligt! ropade Mumintröllets mamma. Och kom hem till

söndan för då har vi änglamos! Glöm inte att ta yllebyxorna på er om det blir kallt! Magpulvren ligger i vänstra sidfacket...” (Jansson 1968-a: 31)

Graden på tilknytning som Mummimamma føler til Mummidalen og huset kommer fram i episoden hvor Mummimamma forsvinner inn i sitt eget maleri i *Pappan och havet*, og Jones skriver at hennes “homesickness has been so powerful as to have a physical effect.” (1979: 6) For å forstå mammaens forhold til det hjemlige, kan det være nok å se på symbolismen rundt henne og rosene. “That roses in some form or another have had a deep significance for Tove Jansson is indicated in a private dedication of a copy of *Pappan och havet* to her mother: ‘för våra rosenbuskar.’” (Jones 1979: 29) I tillegg er det en tegning av en rosekvist i dedikasjonen i den allmenne utgaven av nevnte bok, sammen med skriften “Till en pappa” (Jansson 1965: 5). Ikke dermed å si at rosene har noe med pappaen å gjøre, mer riktig er nok å anta at rosebuskene er en slags *tegnet* hilsen til Tove Janssons mamma, så hun dermed har fått med begge forelderrollene i sin dedikasjon. Det har ikke vært skjult fra Toves side at Mummimamma er modellert over bildet hun hadde av sin egen mor, og det er også noe Agneta Rehal-Johansson leser inn i teksten *Pappan och havet*: “Med vetskap om att det er [Toves] mor som stått modell för mumimamma kan vi dra slutsatsen att hon i sitt personliga projekt här använt mumintrollet för att bearbeta sin egen ambivalens inför en älskad men krävande mor.” (2006: 167) Det tekstutdraget hun her baserer sin lesning på, innledes slik:

Han stod och tittade på mammans trädgårdsland under bergskanten. Alla törnrosbuskarna hade visnat därför att de plötsligt fick det för bra och inte hade sandens och stenarnas trygga motstånd omkring sig. Nu hade mamman satt upp ett litet staket mitt i rabatten, det inhägnade tydligen något mycket fint. Hon hade gjort ett nytt försök, vad det nu kunde vara. (Jansson 1965: 167)

Bare dette lille tekstutdraget viser noe av forholdet mellom Mummitrollet og moren hans som Rehal-Johansson tar opp, nemlig det faktum at rosebuskene ikke har overlevd fordi de har blitt *overbeskyttet*. Mammaen er i alle bøkene representert gjennom sitt hagearbeid, og særlig roser har en sterk tilknytning til hennes karakter. Når hun da på øya oversteller med rosene, og Mummitrollet er i en utviklingsfase, er det lett å lese Mummimammass forhold til rosene som en allegori på hennes forhold til Mummitrollet, eller på forhold mellom mor og

barn generelt. I *Trollvinter* er det en scene hvor Mummitrollet limer opp glansbilder av blomster på veggen i sin frykt for det ensomme huset og hans midlertidige tap av familien. Blomstene gir konnotasjoner til vår og sommer, men kan også være trollets måte å få fram noe som minner ham om sin mamma, og senere i boken, når mammaen har våknet og ser glansbildene på veggen, uttrykker hun: “Han måtte ha varit hemskt ensam.” (Jansson 1957: 123)

Stakittet som Mummimamma satt opp til å beskytte det framtidige epletreet i tekstutdraget fra *Pappan och havet* blir litt senere betraktet av Mummitrollet på følgende måte: “Trollet stod kvar och tittade på staketet som var mycket fint gjort och hade en avlägsen likhet med verandaräcket i dalen.” (Jansson 1965: 167) Gjerdet er konstruert nettopp for å beskytte, og når det her sies å ha (fysiske) likheter med verandaen hjemme, stadfester det ytterligere verandaens posisjon som inngang til huset, og husets posisjon som trygghetens borg. Også her er det verandaen som er husets mest tydelige og symboliserende attributt, samtidig som det understreker også mammaens sammenheng med huset i Mummidalen.

Westin diskuterer mammaens forhold til vekster gjennom eksempler fra *Trollkarlens hatt* (1948), der hun påpeker at jungelen som stiger opp av den magiske hatten indirekte er skapt av Mummimamma, med sin trylleformel “Så det ska växa!” (Jansson 1948: 100), idet hun rydder og hiver søppel ned i hatten (Westin 1988: 169-171). Hele jungelen som vokser opp av hatten har sitt utgangspunkt i Mummimammas husmorrolle, og setter dermed et fantastisk likhetstegn mellom det fruktbare og det huslige. Denne sammenhengen har blitt diskutert av Schmidt og Kristensen i deres utredning om den moderne sosial-hygienes fødsel. De skriver at

Husmoderen er et sådant konstrukt, der på én og samme tid skal holde hus, være moder og være sig sit ansvar bevidst om dette som hustru. Hun skal sørge for at utbrede den generelle hygiejne, at opfostre sunde børn og knytte manden og børnene til sig i hjemmet. Herigennem bliver hun den egentlige agent for det sociale: den ny ordner og sammenbinder, inkarnationen af det sociale bånd og bevidstheden om det. (1986: 116)

Det at denne rollen som husmor har mulighet til å skapes, mener de ligger blant annet i det 20. århundres kreasjon av ideen om hjemmet: “at skabe et nyt rum for socialiteten, et symbolsk rum, som ikke tidligere havde været tilstede i de nye sociale lag, der var ved at indtage det urbane rum, nemlig *hjemmet*.” (ibid.) Mummimamma kan sies å speile husmorrollen de beskriver siden hun har ansvar for å holde huset i orden, hun oppdrar barna, hun underbygger Mummipappas drømmer og ego, og er gjennom sin rolle den som gir trygghet og en følelse av hjemlighet til Mummihuset (nå er det også nettopp *hennes* fravær som gjør at huset er så uhyemlig i *Trollvinter*). Husmorens rolle som den som ivaretar fred og orden i hjemmet, er også det som er med på å gjøre hjemmet til noe *hyggelig*, som en klar motsetning til det uhyggelige beskrevet tidligere. “[Husmoren] skal genem sin husholdning gøre hjemmet *hyggeligt*” (Schmidt og Kristensen 1986: 121). Men det fins en uorden i Mummimammas forhold til rydding, en frihet innenfor regler, normer og konvensjoner som kan sies å sammenfalle godt med en barnelitterær holdning til alt som har med ordensskapning å gjøre. Mammaens forsøk på å skape orden i Mummihuset er nokså tilfeldig, og resulterer nettopp i fullt kaos, ved at trollmannens hatt på magisk vis gjør alt søppelet om til en vill jungel. Så uttrykkes det også i boka: “Hon borde aldrig ha städat!” (1948: 106) når resultatet kommer for en dag. Hennes små *forsøk* på å inneha denne husmorsrollen er allikevel beteende for hvordan hennes karakter skaper en symbolsk verdi i forhold til det hjemlige og trygghetsskapende. Hjemmet som fysisk, psykisk og symbolsk *rom* kommer dermed til uttrykk gjennom henne, og kan i andre rekke sies å gestalte selve essensen i Mummidalen: det fantastiske trygge senter for fantasi og dagdrømming. Jones konkluderer flott i en diskusjon rundt forhold mellom mummitroll og mamma at beskrivelsene rundt henne i *Trollkarlens hatt*, når hun ønsker for sin sønn at han skal bli kvitt sorg og savn etter Snusmumriken (Jansson 1948: 152), viser at “Här om inte annorstädes framgår det vad Mamman står för i berättelsen. Hon är fastare än någonsin familjens centralgestalt. Hon utstrålar värme, frid och ro, och hon identifieras direkt med hemmet och allt vad det innebär.” (Jones 1984: 36)

At det kvinnelige og hjemmet hører sammen, er også et element som Bachelard tar opp i sin *poetics of space*. Utfra hans vurderinger tilhører utsiden av hjemmet og det offentlige rom mannen, mens det er kvinnen som, gjennom det vi kan kalle *nesting* – “Intimacy needs the heart of a nest” – gir liv til husets indre rom: “The housewife awakens furniture that was asleep.” (Bachelard 1994: 65, 68) Hun innehar muligheten til å skape et hjem ut av et hus:

“In the intimate harmony of walls and furniture, it may be said that we become conscious of a house that is built by women, since men only know how to build a house from the outside, and they know little or nothing of the ‘wax’ civilization.” (1994: 68) Kvinner og barn innehar hjemmets indre rom gjennom sin evne til å skape intimitet, og det er denne tilknytningen som ser ut til å være videreført i barnelitteraturen, også i mummitrollbøkene. Mummimamma er gjennom sin tilknytning til hagearbeid, der den viktigste veksten ser ut til å være rosene, et symbol for denne intimitetsskapende effekten, selv om hagearbeid i stor grad kan sies å være en form for huslig arbeid som foregår *utenfor* hjemmet. Det moderlige forhold til roser kommer fram gjennom flyttingen som skjer i *Kometen kommer*: “Hör du, sa pappan, vi kan inte gräva upp alla rosorna. Vi har inte tid. Ta bara de gula då, sa mamman. Men de ska med.” (Jansson 1968-a: 135) Da har hun allerede forsøkt å få med seg en rekke møbler og andre huslige elementer som Mummipappa mener er unødvendig i en krisesituasjon, og han må til slutt fungere som det patriarkalske overhodet og sette foten ned: “Det här är sista lasset, tänkte han. Och det kommer inte på fråga att hon får ta med sig alla skåpknoppar och spjällsnören...” (ibid.) Så er det også mammaen som gjør grotten om til deres nye hjem, ved å nettopp ta i bruk disse attributtene og skape en følelse av intimitet: “Det var bra, sa mamman. Våldigt roligt. Nu ska jag gå och bädda i grottan.” (Jansson 1968-a: 138) Det fins en rekke slike eksempler gjennom alle romanene som knytter Mummimamma til det huslige, og den kloke kjærligheten. I novellen om det usynlige barnet, for eksempel, som diskutert tidligere, lager Mummimamma en *rosa* kjole til barnet, som blir et symbol på den moderlige kjærligheten, nettopp det Ninni har manglet. Boel Westin har pekt på at kongerubinen som Hufsa jakter på i *Trollkarlens hatt* gjennom sin dyp røde farge og den fascinasjon den har på Hufsa, symboliserer kjærligheten (Westin 1988: 178). Det er også gjennom sin moderlige klokhet og forståelsesevne at Mummimamma klarer å overtale Hufsa til å heller ta imot trollmannens hatt, fordi den har evnen til å lage rubiner av kirsebær:

Och där fick Muminmamman en idé. Het av förtjusning lyfte hon upp Trollkarlens hatt. [...] Här är det dyrebaraste i hela Mumindalen! Vet Mårran vad som har vuxit ur den här hatten? De vackraste små styrbara moln, förvandlingsvatten och fruktträd! Den enda trollhatten i världen! Bevisa! sa Mårran hånfullt. Då lade Muminmamman ett par körsbär i hatten. [...] När Mårran tittade ner i hatten låg där en handfull röda rubiner. (Jansson 1948: 127-128)

Bachelard konkluderer senere i at “The house [...] is a ‘psychic state’, and even when reproduced as it appears from the outside, it bespeaks intimacy.” (1994: 72) Det er i all hovedsak denne intimiteten som gjør et hus om til et hjem, og som gir et bilde av hjemmet som et trygt, lite sted. I den samme teksten nevner Bachelard et eksempel på hvordan et barns indre liv kommer til uttrykk gjennom deres tegninger av hus:

To quote Anne Balif: ‘Asking a child to draw his house is asking him to reveal the deepest dream shelter he has found for his happiness. If he is happy, he will succeed in drawing a snug, protected house which is well built on deeply-rooted foundations.’ [...] If the child is unhappy, however, the house bears traces of his distress. (Bachelard 1994: 72)

Det som kommer fram er at et lykkelig hus er et der det kommer røyk ut av pipa, et tegn på at det fins en indre varme, og dermed også et hjem: “When the house is happy, soft smoke rises in gay rings above the roof.” (Bachelard 1994: 72) I *Trollkarlens hatt* skapes det samme bildet av et lykkelig hus: “i söder steg röken ur Mumintrollets skorsten för Mumintrollets mamma kokade morgonkaffe.” (Jansson 1948: 15) Røyken er et tegn på den moderlige kjærligheten som fins innad i huset, at huset “lever” på bakgrunn av den familien som fins der inne.

I det forestående vil det bli vist hvordan hjemmet som det ikoniske trygghetssymbolet blir visket ut og erstattet av en følelse av utrygghet, som mange vil anse å være lite barnevennlig, særlig på grunn av det klassiske elementet som hus og hjem har hatt i barnelitteraturen. Det er altså ikke snakk om å gjøre huset skummelt, noe som delvis skjer i *Trollvinter*, men å fjerne hele hjemmet fra diskursen, noe som etterlater et hull det er vanskelig å fylle. Westin beskriver dette som at døren til barndommen nå er stengt, på bakgrunn av Janssons egne uttalelser om at å være barneboksforfatter er et forsøk på å “tassla sig igenom” nettopp denne døren (Westin 1988: 281). De seneste mummitrollbøkene er med andre ord med på å stenge ute en eldre leser fra det eskapistiske paradiset, mens barneleseren kanskje har mulighet til å bli litt lenger, i kraft av sin egen innbilningsevne?

5.2 Hjemmets oppløsning – drømmen om Mummidalen

5.2.1 Familien utenfor huset

Jones skriver innledningsvis i sin bok om Mummidalen at den “är en fantasivärld, till och med ett eskapistisk paradiset, men en värld som attraherar både barn och vuxna genom den trygghet som den innerst äger, också om denna trygghet blir utsatt för hot och faror utifrån.” (1984: 8) Hans utgangspunkt er også å se på Tove Janssons utvikling fra barnebok til voksenbok, og han tar for seg hele forfatterskapet. Men når det skrives at det som tiltaler oss ved Mummidalen er dens innerste trygghet, blir det neste spørsmålet hva som da skjer når denne tryggheten forsvinner? Hvor blir det eskapistiske paradiset av når Mummifamilien forlater sin egen dal, og hva gjør dette med tryggheten i barnelitteraturen?

Det omdiskuterte hjemmet får en sentral rolle i mummilitteraturen fordi dette hjemmet forsvinner i de to siste bøkene, og å fullstendig miste sitt hjem kan ikke sammenfalle med det synet man har på barnets trygghet og barnelitteratur. Jansson snakket om å skremme barnet, men det var aldri snakk om å frata det sin trygghet, eller den trygghet som blir forbundet med hjemmet. Allikevel kan det se ut til at det nettopp er det som skjer. De tidligere mummibøkene, fra *Småtrollen...* til *Farlig midsommar*, stadfestet hele tiden hjemmet ved å la historien følge den tidligere beskrevne bevegelsen med utgangspunkt i hjemmet, ut fra hjemmet, og tilbake til hjemmet igjen. Spenningsmomentet finnes i de passasjene hvor hovedpersonene er utenfor hjemmet, men det faktum at de alltid kan returnere til en idyllisk trygghet stadfester stadig hjemmet som senter for kjærlighet og lykke. Realistisk sett er dette et naivt syn, men det tillates for barn siden våre forventninger av deres realistiske tenkemåte er begrenset, og i hvert fall siden man blander inn store deler fantastikk i litteraturen som skal være tilpasset denne aldersgruppen. Det er dette naive synet på hjemmet som Jansson ser ut til å ta et oppgjør med i de to siste bøkene om mummitrollene, og det er dermed mulig å anta at hun også gjør et opprør mot barneboka som kamuflasje. Mummifamilien er fortsatt til stede, men de er ikke så enkle, gøyale og barnlige som de engang var.

Noe som ligger til grunn for det uhyggeliggjørende er en tilstand av usikkerhet, en grense mellom det virkelige og det fantastiske, det levende og det døde. Det samme grenselandskapet finnes mellom drømmen og den våkne tilstanden, som ikke bare har

sammenhenger til fantasien, men derigjennom til virkelighetsflukten. Man kan si at drømmen er hverdagens form for *eskapisme*, enten den foregår i underbevisstheten eller bevisst.

Mummitrollet gjennomgår en form for oppvåkning i *Trollvinter*, ikke bare våkner han fra vintersøvnen før han skal, men hele hans oppdagelse av vinteren går ut på å utvikle ham til å bli et mer selvstendig troll. Den ubevisstheten som kommer fram finnes ikke bare i forhold til Mummitrollet, men i mange av Mummidalens karakterer, skal vi tro Mirja Kivi: “Hemligheten med den tove janssonska muminvärlden är att de litterära gestalterna uttrycker våra innersta och ibland omedvetna drifter, känslor och drömmar. Eller med andra ord, brytningen mellan vad vi faktiskt är och vad vi vill vara.” (2000: 70) Disse ubevisste driftene og drømmene står for noe av uhyggeligheten, ifølge Freuds retorikk, som ble diskutert i et tidligere kapittel. *Søvnen* blir symbol på noe som har med virkelighetsflukten å gjøre, men også det uhyggelige, noe som beror på fantasiens dualisme, nemlig den tvetydigheten som fins mellom det som burde være, og det som er/ikke er. Mummitrollet *burde* ha sovet, slik som resten av sin familie, men han gjør det ikke. I en forlengelse av dette blir huset som han befinner seg i, som *burde være* hans hjem, det sted han kan føle seg trygg og velkommen i, det motsatte.

Det uhyggelige med søvnen er kanskje mest dens likheter med døden, samtidig som det også kan forklares ved at det er et skille mellom virkelighet og uvirkelighet. Det er en mellomtilstand der vår underbevissthet har fritt spillerom, og der individets ego ikke lenger har kontroll. Mummitrollets første møte med vinterverdenen speiler særlig en fremmedhet som gjør den uhjemlig. Litt som i en drømmeverden er den lik den dalen han kjenner, men samtidig ikke: “Det var samma flod som genomskinlig och glad brukade kila fram genom Muminrollets sommarträdgård. Men nu såg den annorlunda ut. Den var svart och likgiltig, den hörde också till den nya världen där han inte var hemma. Han tittade på bron för säkerhets skull. Han tittade på postlådan. De stämde.” (Jansson 1957: 14) Her kommer trollets mistro fram, han må gjøre seg selv sikker på at det faktisk er hans dal han har våknet i, og ikke stadig befinner seg i en drømmeverden der kjent og ukjent er en salig blanding. Hans tanker om å forlate dalen til fordel for varmere strøk, slik hans venn Snusmumrikken gjør, tydeliggjør uhyggeligheten han opplever i et hjem der alle sover og han er den eneste som er våken. Noe som resulterer i at Mummihuset ikke er noe hjem lenger, for idet han tviler på om det er riktig å vandre ut i en slik ny og ukjent verden, blir han stående og

vurdere å gå tilbake inn i huset: “Han tvekade ett ögonblick. Men sen tyckte han att det vore ännu värre att vara ensam vaken bland dem som sover.” (ibid.) Det som bidrar til å gjøre huset uhyggelig er altså at Mummitrollet ikke lenger befinner seg på nivå med alle de andre i familien, han er våken og de sover, de befinner seg i forskjellige bevisstheter og kan ikke nå hverandre. Dette er tydeliggjort i trollets tidlige forsøk på å vekke sin mamma, som er den han har nærest tilknytning til, men ikke engang det sterke båndet som finnes mellom de to er nok til å kunne vekke henne. Dette beviser også at selve Mummihuset ikke er et hjem med mindre Mummifamilien er i det, noe som blir ytterligere forsterket i den siste romanen *Sent i november*.

“Sommaren som har varit hans verklighet är nu bara hans dröm; allt som hör ihop med sommaren, hela hans liv med familjen, hör till en sovande värld som han nu är utestängd ifrån.” (Jones 1984: 66) Dette skriver Glyn Jones om Mummitrollets forhold til sommerverdenen satt opp mot vinterverdenen. Det finnes en spenning mellom sommeren og vinteren, mellom våkenhet og drøm. De tidligere mummitrollbøkene har alle foregått om sommeren, naturlig nok, for det er da Mummifamilien er våken. Mummidalen er Mummifamilien; den går også i hi om vinteren når de gjør det. Og dermed blir det plausibelt å si at den fantastiske dalen ikke kan eksistere uten at familien er i den. Den eksisterte jo heller ikke før Mummifamilien kom til dalen, i den aller første boka om Mummitrollene, og det vil dermed si at når Mummifamilien i *Pappan och havet* forlater dalen, så skapes det en uhjemlighet i det faktum at disse to gestaltene – familien og dalen – er så nært knyttet til hverandre, og har en gjensidig avhengighet i sin eksistens. Mummifamilien får da også indre strukturelle problemer som de ikke har vært konfrontert med i tidligere bøker når de i nest siste roman forlater sin egen dal. De forlater den idylliske drømmen som Mummidalen har vært, denne fantasien som har blitt malt fram i de tidligere bøkene og som har blitt stadfestet som et sted man som leser (og forfatter) kunne flykte til. Men slik søvnen på ett tidspunkt må ta slutt, så må også drømmen om Mummidalen og dens uproblematiske, nesten barnslige, lykke ende.

Drømmen er altså tydelig på flere nivåer: i *Trollvinter* er det søvnen som så tydelig skiller Mummitrollet fra resten av sin familie, og som dermed også er det som holder ham avgrenset fra sitt eget hjem. I *Pappan och havet* er det drømmen om familieidyll som det overstående temaet i mummi-diskursen som brister, og i den siste boka, *Sent i november*, er søvnen det som nedsløver karakterene fra å leve et lykkelig liv, samtidig som det er i denne

tilstanden, og i denne tilstanden *alene*, at de har muligheten til å vende tilbake til Mummidalen som det paradiset det en gang var. Det er drømmen, eller fantasien, om Mummidalen som har gjort det til et sted å flykte til, til et fristed fra realismens hardhet, men Tove Jansson anerkjenner altså i de siste bøkene at dette bare er en drøm, en fantasi, og gjør leseren oppmerksom på dette ved å la Mummifamilien og deres hjem skilles, uten at det fins noe entydig svar om hvorvidt de noen gang kommer tilbake igjen.

Søvnen og drømmen har plass i teksten som symbol, men også som allegorisk idé om barnelitteraturen i seg selv. I en videreføring av diskusjonen fra det innledende kapittelet, der det ble vist en sammenheng mellom fantasien og drømmen, kan man si at de tydelige fantastiske tendensene som finnes så sterkt i mye barnelitteratur, og som ikke bare i mange tilfeller er forventet, men også oppfordret, er de samme tendensene som underbygger og tillater den naive drømmen som mummitrollbøkene er et eksempel på. Det er det eskapistiske ved fantasien som gjør den så tiltalende, og noen ganger helt nødvendig, men siden Tove Jansson skriver seg bort fra sin egen drøm så fjerner hun også virkelighetsflukten fra sin egen tekst. Hun lar kun den naive, den yngre, leseren få bli værende i et håp om at Mummifamilien vender tilbake til drømmen som Mummidalen er, og at de gjenoppreiser det hjemmet de rev ned idet de forlot det, mens den mer modne, oppmerksomme og kanskje kyniske leseren forstår at vi nå har forlatt Mummidalen for godt, og det er på tide å anerkjenne den som kun den idylliske drømmen den alltid har vært. I likhet med fantasien blir man nødt til å godta at det er en virkelighets*flukt*, men aldri noe *virkelig*. Det er langt fra barnevennlig når Jansson river ned sin egen verden som nettopp ble skapt for å kunne flykte fra krigshverdagen hun opplevde på 40-tallet. Hun fjerner seg fra drømmen, og hun fjerner seg fra hjemmet. Det er trist, men sant. Hun har selv kommentert den utviklingen som romanene hennes har tatt, fra de første meget barnevennlige eventyraktige historiene om Mummidalen, til de langt mer filosofiske og psykologisk dvelende bøkene som de siste utgavene kan sies å være: “Mina första böcker var mycket naiva och ordinära historier för helt små barn, men jag tycker det har funnits en klar linje sedan dess --- i mitt arbete, så att böckerna har blivit mindre och mindre barnsliga.” (Jansson sitert hos Jones 1984: 17) De to siste romanene i mummitrollserien viser tydelig en avstand til det barnevennlige, ikke bare ved at de tar opp tematikk som ikke blir sett på som problemstillinger et barn bør eller skal forholde seg til, men i det tydeligste faktum at hjemmet og familiens trygghet forsvinner, først delvis (*Pappan och havet*), og så helt (*Sent i november*).

5.2.2 *Den brennende stormlykten*

Drømmen om hjemmet er altså et nøkkelbegrep når det gjelder diskusjonen om barnelitteratur, og som speiles i Mummidalens univers. Hjemmets trygghet og enhet, sammen med dens kobling til nettopp den romantiserte idylliske barndommen og barnets forhold til sin mor, er en opphøyd identitet i mye av litteraturen skrevet for barn. Vivi Edström skriver at det er et ytterst vanlig handlingsmønster i barnebøker å følge strukturen hjem til oppbrudd til eventyr tilbake til hjem (Edström 2005: 25). Hun diskuterer videre hvordan “hem-äventyr-återkomst har i berättelser av denna typ gärna en sådan moralisk implikation. Resan bort får en fostrande betydelse.” (2005: 26) Det er dermed snakk om en opplæring av protagonisten som gjør en reise bort fra hjemmet, slik man tydelig kan se skjer med Mummitrollet og Sniff i *Kometen kommer* (1968). Men det handler også om, gjennom dette oppbruddet, å stadfeste hjemmet som trygghetens borg, det sted man alltid kan vende tilbake til når den store verden utenfor begynner å bli skummel eller har gitt nok opplæring for denne gang. Mye barnelitteratur, særlig for den yngre garde, forholder seg episodisk til denne type struktur, der hver nye historie tar for seg et nytt lite eventyr, men der tryggheten ligger i å alltid vite at både leseren og den det hele handler om kan vende hjem igjen. Å opprettholde drømmen om hjemmet er en opplest og vedtatt del av det å skrive for barn. Når Jansson beveger seg bort fra hjemmet er man fristet til å si (som henne selv) at hun beveger seg bort fra det barn(s)lige. Det er fullstendig akseptert å ha med uhyggelige elementer i fortellinger for barn, så lenge det finnes et håp om at tryggheten blir gjenopprettet.²³ Dette håpet finnes ikke i *Pappan och havet*, selv om historien i og for seg ender godt for Mummifamilien. Men de kommer aldri tilbake til Mummidalen og det som er mummitrollenes virkelige hjem. En mule ironisk er dette med tanke på at *Småtrollen...* slutter slik: “Och där i dalen bodde de sedan hela sitt liv, utom ett par gånger när de var ute och reste för omväxlings skull.” (Jansson 1945: 54) Hvis man ser dette som en original sannhet om mummitrollenes historie, må det bety at de er forutbestemt til å vende tilbake til dalen uansett. Det kan allikevel se ut som om Tove Jansson har glemt akkurat denne lille eventyrlige detaljen som hun skrev inn i den første historien om Mummidalen. I *Sent i*

²³ Janssons uttalelser om balansen mellom glede og redsel i en barnebok ble diskutert under kapittelet om uhyggelighet.

november er det mulig å lese slutten dit hen at Mummifamilien omsider tilbakevender til sin dal, men dette problematiseres av stemningen i hele boken og det faktum at slutten ses fra Toft sitt synspunkt, han som har blitt karakterisert gjennom sitt drømmende om Mummidalen. Det gis dermed en tvetydighet om hvorvidt han fortsatt fantaserer eller om dette er virkelig.

Hans dröm om mötet med familjen hade blivit så stor att den gjorde honom trött. Varje gång han tänkte på mamman fick han ont i huvudet. Hon hade vuxit sig så fullkomlig och mild och tröstande att det var olidligt, en stor rund slät ballong utan ansikte. Hela Mumindalen hade blivit överklig, huset och trädgården och floden var ingenting annat än ett spel av skärmar och skuggor och homsan visste inte vad som var riktigt och vad han bara hade tänkt.
(Jansson 1970: 167)

Forfatteren gir her et hint om at det fins en tynn hinne mellom virkelighet og fantasi, og at leseren ikke skal være helt sikker på hvor den hinnen går. For den oppmerksomme leseren, som får med seg disse varsomme hintene, er det derfor med forsiktighet man stoler på at Toft faktisk ser familien vende tilbake til dalen, og at det ikke er nok et foster av hans velutviklede fantasi. En annen interessant passasje på slutten av romanen er den der det beskrives hva Toft opplever *rett før* han går til havet for å vente på Mummifamiliens tilbakekomst. Det bildet han har skapt seg av den perfekte mamma brytes, og han erkjenner at også denne figuren har feil og mangler, at “hon var trött och arg och besviken och ville vara ifred” (Jansson 1970: 169), at hun vandret i skyggene av skogen, slik han selv gjør, for det er i skyggeverden at man kan ta fram sine mørke sider, som ingen andre behøver å vite om. For Toft har alltid Mummimamma vært det som representerer Mummidalen, og huset de bor i, og hele familien som skulle skape denne tryggheten han ikke fikk alene i bunnen av Hemulens båt. Når han endelig kan anerkjenne at hun, eller noen andre i familien for den saks skyld, ikke var så plettfrie og fullkomne som han har fantasert, så er dette et tegn på at han forlater barndommens trygge og naive fantasier, og er i stand til å anerkjenne at verden er full av skyggesider og utryggheter, men at det ikke er enstydig med at den er umulig å leve i. Og da det er flere som har lest Toft som en slags selvbiografisk eventyrfigur av Tove (Jansson), er det mulig å tolke det som at hun har kommet seg videre fra den eskapistiske verden hun skapte til å begynne med, og har anerkjent at Mummifamilien var i ferd med å bli for perfekt, for idyllisk, til å kunne overleve i den virkelige verden. Men det stadfester stadig

vekk forholdet mellom Mummimamma og Mummidalen: “Homsan Toft såg en alldeles ny mamma og hon föreföll honom naturlig. Han undrade plötsligt varför hon hade varit ledsen och vad man kunde göra åt saken. [...] Homsan Toft såg sig tillbaka men dalen var bara en obetydlig skugga bakom honom.” (ibid.) Når bildet av den perfekte mamma forsvinner for ham forsvinner også bildet av Mummidalen, det er tilbake kun en skygge, eller en drøm, noe uvirkelig og luftig. Videre når familien ser ut til å returnere, blandes denne skyggeverden med den virkelige verden, det er vanskelig å vite sikkert om Toft fortsetter å fantasere eller ikke:

Familjen hade medvind, de kom rakt in mot kusten. De kom från någon ö där Toft aldrig hade varit och som han inte kunde se. Kanske de hade lust att stanna kvar där, tänkte han. Kanske de kommer att göra en berättelse om den där ön och berätta den för sig själva innan de somnar. [...] Just innan solen gick ner slog hon en rämna av ljus i molnbanken, kall och vintergul, den gjorde hela världen mycket ödslig. Och nu såg homsan Toft stormlykten som pappan hade hängt i masttoppen. Den hade en mild varm färg och den brann stadigt. Båten var mycket långt borta. Homsan Toft hade god tid på sig att gå ner genom skogen och följa stranden till båtbyggan, precis lagom för att ta emot fånglinan. (Jansson 1970: 169-170)

Hvordan vet han at familien har vært på en øy? Hvorfor tenker han at de kanskje vil bli på den øya hvis han tror at de er på vei hjem? Er det virkelig stormlykten i mastetoppen han ser, eller er det bare solskinnet i skyene? Det er noe som ikke henger helt sammen, man stoler ikke på at Toft kan beskrive en virkelighet som ikke blir forvrengt eller påvirket av hans egen ønsketenkning, og den negative leseren vil være tilbøyelig til å tro på en pessimistisk, men realistisk, avslutning for Mummidalen: at familien i dalen vender tilbake til å være den drømmen de i utgangspunktet er. Corinne Buckland har i en artikkel *Tove Jansson and the humble sublime* pekt på det samme: “Toft is bereft, and so is the reader, who is beginning to doubt whether the Moomins have always been nothing but a fantastic dream.” (2007: 39) Tove Jansson har nå skrevet seg ut igjen av den idyllen hun opprinnelig skrev seg inn i, som et tilfluktssted. Det er altså ikke lenger behov for å forsvinne fra virkeligheten, og de barn som er oppvokst med mummitrollbøkene godtar kanskje det. Kanskje har de selv blitt såpass modne at de kan anerkjenne drømmen for det den er: kun en drøm. Og de leserne som ikke er villige til å gi slipp på den fantastiske familien kan gjøre som Toft, og tro at lyset som syns på himmelen faktisk *er* stormlykten i mastetoppen på skipet som bringer Mummifamilien

tilbake til Mummidalen igjen. Her har Jansson lagt inn et rom som tidligere har blitt diskutert, slik at det er plass til at leseren kan finne den slutten som passer best. Slutten kan tolkes som et eksempel på en blanding av det Iser omtalte som tomrom i teksten der leseren har mulighet til å utfylle med sitt eget, og Janssons egne uttalelser om at “i en barnbok borde finnas en väg där författaren stannar och barnet går vidare.” (Carpelan 1964: 102) Men Jansson kunne ha sluttet historien med *Pappan och havet* og Mummifamilien som blir på øya med fyret, kanskje var den siste boka nødvendig å skrive for *barneleseren*, for at det skulle finnes et håp for den som måtte ønske å bli i drømmen og den idylliske verden. Med en åpen slutt er det mulig for leseren å fortsette å dikte sine egne historier om Mummifamilien, slik Toft/Tove har gjort.

5.2.3 Familien i glasskulen

Den historien som Toft forteller for seg selv i begynnelsen av boka, handler om “den lykkelige familien” (Jansson 1970: 12). Senere beskrives det at han “brukade börja med att beskriva den lyckliga Mumindalen.” (Jansson 1970: 13) Man blir fristet til, i lys av hvordan slutten utarter seg og de forslagene som har kommet ved at Toft er en variant av Tove, å se for seg at alle de historiene som hittil har kommet ut om Mummidalen egentlig ble fortalt av denne lille personen. Det setter spørsmålsteget ved det “ekte” ved hele universet som er Mummidalen, og det er klart for alle og enhver at dette kun er fiksjon, men som leser har man behov for å tro på det som blir fortalt. Muligens forstyrrer forfatteren illusjonen her med vilje.

Det skapes gjennom Toft likhetsteget mellom den lykkelige familien og Mummidalen. I tidligere bøker har de blitt skapt ved at Mummidalen alltid er det stedet hvor Mummifamilien tar sitt utgangspunkt i og vender tilbake til (med unntak av *Pappan och havet*); huset er et sted som er åpent for alle (selv i *Sent i november*); det er et sted til en viss grad uten regler, der normaliteten, når den blir kjedelig, erstattes av magisk eventyr. For barn er det slik et drømmehus skal være. Man kan finne en rekke likhetstrekk med andre hus i barnelitteraturen, for eksempel Villa Villekulla i Astrid Lindgrens *Pippi Långstrump*.

Et hjem skapes på bakgrunn av den familien som bor i den. For Toft har bildet av denne familien en tilknytning til glasskulen som han vet befinner seg i dalen, og som også var viktig for hvordan Mummipappa i *Pappan och havet* så på sin egen familie. For sistnevnte var dette en av grunnene til å forlate dalen, samtidig som det speilet hans behov for å være “pappa”, i ordets betydning som beskytter og familiens overhode. I bokens begynnelse går han en kveldstur for å titte inn i kulen, beskrevet som et slags ritual, en trøst: “Den tröstade honom alltid, varje kväll han hade gått ner för att titta i den, hela den långa, varma, obeskrivligt vackra och vemodiga sommaren.” (Jansson 1965: 12-13) Og i glasskulens indre leter han etter sin familie, “Glaskulan speglade dem alltid.” (Jansson 1965: 13), og finner en trygghet i å iaktta dem på avstand som mindre enn det de er, nærmest som parodier av seg selv:

De gjorde alltid nånting. Förr eller senare stack Mumintrollets mamma över från köksidan till källaren, hon gick efter tekorv eller smör. [...] Där kom hon kilande som ett vitt beskäftigt klot längst bort bland de blåaste skuggorna. Där strövade Mumintrollet förbi, fjärran och privat, där slank Lilla My uppåt sluttningarna, närmast som en rörelse, man såg henne knappt. Det var bara en skymt av något beslutsamt och självständigt [...]. Men inne i sin spegelbild blev de allesammans otroligt små och glaskulan gjorde deras rörelser vilsna och planlösa. Det tyckte Muminpappan om, det var hans kvällslek. Det gav honom en känsla av att de behövde beskyddas, att de sjönk i ett djupt hav som bara han kände till. (Jansson 1965: 13-14)

Gjentagelsen av speil-ordene gir assosiasjoner til annen barne- og ungdomslitteratur der speilmetaforen har vært brukt, for eksempel *Through the Looking-Glass* (Carroll 1871), *I et speil, i en gåte* (Gaarder 1993), *Landet der tiden var borte* (Hagerup 1989). Speilet og glasskulen videreføres også som beskrivelse på havet i det andre kapittelet: “Havet var varmt og hade en djup blå färg, lika blå som i glaskulan.” (Jansson 1965: 23) Senere er det nettopp havet Mummipappa må sloss med for å kunne stadfeste sin ønskede rolle som familiens overhode, og det er havet som blir den tydeligste metaforen for alt han ikke kan forstå. Jones sin (allerede siterte) konklusjon av historien i *Pappan och havet* viser også det forholdet som fins mellom Mummipappa og havet: “the story is resolved [...] when Pappa apparently comes to terms with the sea” (1979: 5). Det kommer også tydelig nok fram allerede i tittelen at dette handler om pappaen og havet, men havet har altså røtter i (det som fins i) glasskulen, som igjen representerer, eller speiler, Mummipappas ønskedrøm om hvordan og hva familien

hans skal være. Dette kommer også fram i *Sent i november*, og Toft beskriver de samme synspunktene om glasskulen som det Mummipappa har gjort: “Glaskulan var dalens medelpunkt, den hade alltid speglat dem som bodde där. Om det fanns någonting kvar av familjen så måste man kunna se det inne i den djupblå bollen av glas.” (Jansson 1970: 37-38) Glasskulen symboliserer en form for magi som knyttes til Mummifamilien, på en nesten trolsk måte. Gjennom den mytifiseres de, og man kan tenke seg at det er selve mummiverket som er glasskulen, og at leseren titter inn på en speilet og noe vridd (idyllisert) versjon av Tove Janssons familie, eller i hvert fall hennes familiedrøm.

Lyset som befinner seg inne i glasskulen er også noe som forbinder Toft og Mummipappas betraktninger. Mummipappa ser et lys bli tent i begynnelsen av *Pappan och havet*:

Nu var det nästan mörkt. Och plötsligt hände nånting nytt inne i glaskulan, där tändes ett ljus. Mumintrollets mamma hade tänt ljus på verandan, det hade hon inte gjort på hela sommaren. Det var petroleumslampan som brann. Med ens var tryggheten samlad på en enda punkt, den fanns på verandan och ingen annanstans och på verandan satt mamman och väntade hem sin familj för att ge den te. (Jansson 1965: 14)

På slutten av *Sent i november*, i den samme glasskulen, ser Toft det lyset han forbinder med hjemkomsten av mummifamilien: “Samma kväll lyste en mycket liten men stadig ljuspunkt inne i glaskulan. Familjen hade hängt stormlykten i masttoppen och var på väg hem för att gå i ide till vintern.” (Jansson 1970: 166) I det første teksteksempelet representerer lyset Mummihusets veranda og Mummimamma, og senere representerer det deres hjemkomst. “Med ens var tryggheten samlad på en enda punkt” bekrefter det som har blitt diskutert tidligere, nemlig at hjemmets lys, gjerne betraktet fra utsiden, er det uovertrufne symbol på huslig trygghet, i overenstemmelse med Bachelard sine tanker om at “The lamp in the window is the house’s eye and, in the kingdom of the imagination, it is never lighted out-of-doors, but is enclosed light, which can only filter to the outside.” (1994: 34) Lyset som synes i glasskulen er nettopp lukket inne av verandaen, og om verandaen, slik tidligere diskutert, står som symbol for Mummihusets trygghet, er lyset den innehar den konsentrerte form for intimitet, representert gjennom mammaen, som er den til å tenne lyset. Glasskulen blir et objekt som i sin sirkulære romlighet konsentrerer den betraktede verden, og dermed også

dette lyset. Mummipappa går til denne kulen for å kunne beholde et syn på sin familie som små og beskyttelsestrengende. Hans oppbrudd med Mummidalen i en nesten kriselignende stemning kan vitne om hans behov for å distansere seg fra det som er typisk feminint og som har med hjemmet å gjøre. Han vil representeres gjennom fyret og det ville havet, mens Mummimamma har tilknytning til verandaen (og hjemmet) og rosene (en kultivert og huslig plante)²⁴. Når rosene viser seg å ikke ville vokse på øya med fyret, er det et tegn på en ekteskapelig konflikt innad i Mummifamilien, der det enten er pappaen eller mammaen som føler seg tilsidesatt og utilpass (se også tidligere diskusjon angående Mummimammas forhold til roser).

Når pappaen i begynnelsen av *Pappan och havet* omtaler reisen til fyret, nevner han lykten i mastetoppen: “Det är så man skal börja ett nytt liv, med en brinnande stormlykta i masttoppen” (Jansson 1965: 24). Dette “nye livet” omtales også like etterpå, og avslører noen av pappaens behov for å dra til et annet sted: “Just nu var det riktiga att de började alldeles från början och att pappan skaffade allt som de behövde och tog hand om dem og beskyddade dem.” (ibid.) Den brennende stormlykten fungerer som ramme rundt utferden til mummitrollene i *Pappan och havet* og deres (potensielle) tilbakekomst i slutten av *Sent i november*. Samtidig er det påfallende når man tenker på at Hufsa, som spiller sin kanskje viktigste rolle i *Pappan och havet*, alltid tiltrekkes av lys og varme. Mummitrollet har gjennom hele romanen et forhold til dette kalde, mystiske vesenet på bakgrunn av at han stadig vender tilbake til havkanten med en petroleumslampe. En tidlig diskusjon mellom mammaen og pappaen om nettopp Hufsa, stadfester ytterligere deres kontrasterende forhold, samtidig som det viser leseren at det er forskjellige måter å oppfatte Hufsa på:

Men det är alldeles onödigt att barrikadera sig och vaka hela natten, sa mamman. Hon har väl fördärvat nånting i trädgården nu igen. Men hon är inte farlig. Du vet att hon inte är farlig fast hon är hemsk. Visst är hon farlig! ropade pappan. Till och med du blev rädd för henne! Du blev alldeles gräsligt rädd – men det behöver du inte vara så länge jag finns i huset... Snälla du, sa mamman. Man blir rädd för Mårran därför att hon är helt och hållet kall. Och därför att det inte finns någon som hon tycker om. Men hon har aldrig gjort nånting. (Jansson 1965: 17)

²⁴ Her unngår jeg med overlegg en freudiansk lesning av fyret som (fallos-)symbol, fordi jeg ikke ser det som del av mitt prosjekt å seksualisere Mummidalen og dens innbyggere.

Pappan och havet slår en som en særdeles lite barnevennlig bok, sett i sammenligning med de tidligere mummitrollverkene, der den illustrerer problemer innad i en familie vi hele tiden har sett på som idyllisk og perfekt, og der den i tillegg fratar barnet tryggheten som hjemmet alltid har vært et symbol på. Selv om slutten også her kan leses som en “lykkelig slutt”, om så Mummifamilien aldri vender hjem igjen, er den, i likhet med slutten i *Sent i november*, en potensiell falsk “lykkelig slutt.” Agneta Rehal-Johansson skriver slik om boka:

The harmonious end of the story is a trickster cover-up of the truth. With *Pappan och havet*, Jansson has seemingly come to a point where the sadness she originally wanted to escape has emerged in the greyness of both weather and minds, expressing what was originally meant to be repressed. (2007: 21)

Den umiddelbare “løsningen” som fantasi skulle være, det eskapistiske ved Mummidalen, har vist seg til slutt uunngåelig å komme bort fra, og fortrenkning har bare endt med at problemene til slutt allikevel bobler opp til overflaten. Barnet ender opp som voksen og må forlate hjemmet og dets trygghet, barneboka vokser også opp og må forlate det eskapistiske paradiset en gang hadde bygget opp for seg selv.

6. For läsare i alla ålder²⁵

6.1 Er mummilitteraturen u-barnlig?

Når en skal forsøke å si noe om hva som er barnevennlig og ikke, bør en også ha en viss kunnskap om hvordan barn forstår den litteraturen de blir servert. Her er ikke lenger begrep som “barn” dekkende, fordi det kan innebære alt fra spedbarn til 13-14 år gamle ungdommer. I et forsøk på å tilpasse forskjellige lesegrupper forskjellig litteratur er det dermed opprettet sjangere som “ungdomsromaner”, eller måter å kategorisere litteratur etter aldersgrupper. Litteratur tilpasset barn skal dermed følge den samme utvikling som barna gjør, og for å kunne tilpasse disse tekstene best mulig sin lesergruppe er det nødvendig å gå inn i barns forståelse og psykologiske utvikling.

Det er både skrevet og sagt og synset mye i hva som er riktig å gi til barn, og hva som ikke er det. Et regjerende syn har vært å skåne barn for det som ikke sees som “passende”, eller å være særdeles opptatt av at litteraturen har en *funksjon*, at den skal spille en rolle i barns opplæring. Men når spørsmålet om hva som er barnelitteratur blir tatt opp, kan man saktens undre seg over om det finnes litteratur *for* barn i det hele tatt, eller om det hele er projeksjoner av de voksnes blikk på hva et barn er og bør være.

Å *opplære* barn har lenge vært selve hovedpoenget ved litteratur for barn, men gjør at litteraturen ofte ender opp med å beskrive de voksnes forventninger til hva et barn skal være. Jeg tror allikevel ikke at dette noen gang var Tove Jansson sitt prosjekt. Henne egne uttalelser på emnet har tydelig vist at hun brukte litteraturen som en flukt for *seg selv* fra de deprimerende 2. verdenskrigsårene. Og særlig i de fire første²⁶ bøkene om Mummidalen kan man se det eskapistiske elementet og grunnen til å velge barnelitteratur som sjanger fordi det tillater den typen fantasibruk, idyllisering og forenkling som tas i bruk. På en måte er de tidlige mummitrollbøkene langt nærmere klassisk barnelitteratur enn de senere. Nivåene er

²⁵ Fra vaskeseddelen til *Det Osynliga Barnet* (1962).

²⁶ Her teller jeg ikke med den aller første mummitrollboka, *Småtrollen och den stora översvömmingen* (1945). Se diskusjon innledningsvis om utvalg av tekstmateriale.

ikke like mange, de større psykologiske problemene uteblir, og historiene følger en mal som går fra oppbrudd med hjemmet til eventyr tilbake til hjemmet igjen. Når Tove Jansson selv har implisert at hun ikke skrev *for* barn, er det klart at det didaktiske aspektet ikke blir like viktig. Det fins liten opplæring av *barneleseren* i bøkene om mummitrollene. Det betyr ikke at didaktikken uteblir, for de *voksne* kan også læres opp, og har kanskje et langt større behov for det enn barna. Spørsmålet som gjør seg gjeldende er om bøkene om Mummidalen rett og slett er voksenbøker i forkledning? Dette er også et spørsmål som har blitt forsøkt svart på en rekke ganger.

Så hva tillater barneboka som gjør det mer interessant å bruke i dette henseendet? Det kanskje viktigste svaret, det som var den innledende tanken bak hele dette masterprosjektet, må være fantasibruken, her forstått som innbilningskraften utskrevet, fordi den i langt større grad enn realistiske grep tillater *eskapisme*, som var grunnen til at Mummidalen ble til.

I andre rekke tillater barneboka som sjanger *forenkling*, i langt større grad, og kanskje i stor grad fullstendig ubevisst, enn hos voksenboka. Barnelitteraturen naiviserer fordi den forventer en naiv leser, men på samme vis kompliserer den fordi det realistiske dype nivået som er så tilstedeværende og tydelig i litteratur for voksne også finnes i barnelitteraturen. Men den blir fordekt, forenklet og parodiert, og kan dermed tydeliggjøre eller ironisere over viktig problematikk. Problematikk man kanskje ser på som for komplisert for barneleseren. Innenfor dette er historien om det usynlige barnet et godt eksempel.

Under forenkling kommer parodien – den er også med på å tydeliggjøre vesentlige trekk og fordekke over andre, for dermed å gjøre et poeng ut av det. I dette henseendet er *persongalleriet* i mummibøkene viktig, det er stort sett de det harseleres over. Det *fantastiske* ved barnelitteraturen har tillatt kreasjonen av de fantastiske vesenene som bor i Mummidalen, og karakterene igjen gir rom for parodien. Og når det gjelder karakterene og parodien kan disse leses på et satirisk plan, en skildring av forskjellige typer mennesker, forskjellige personligheter og forskjellige holdninger til omverdenen. Parodien, slik det allerede har blitt nevnt, har en evne til å konsentrere visse sider til fordel for eller på bekostning av andre. Det styrende blir i hvilken grad noen sider framheves og andre utelates, og hva dette forteller oss om historien og de den omhandler.

På denne måten kan en argumentere for at bruk av barnelitterære trekk er en effektiv måte å gjemme den aller tydeligste samfunnskritikken, å komme seg unna de vanlige fallgruvene som voksenlitteraturen kan gi og samtidig forsterke nettopp det leseren tror *ikke* er tilstede. Mye av dette forsvinner for barneleseren, men for den som er oppmerksom på nivåene kan det være mye å hente. Og det vil heller ikke si at *barnet* taper på å lese litteratur skrevet med tanke på det: på overflaten fins fantastiske karakterer, spennende historier og et fantasilandskap alle kan ha glede av å drømme seg bort i.

Kan man da si at barneboka slett ikke er en bok for barn, ikke *egentlig*, men kun en unnskyldning for de voksne til å kunne forholde seg noe mer naivt og enkelt til verden, og forbli i fantasien litt til, en verden ofte forbeholdt barn? Sann sett tillater ikke barnelitteraturen kun barna å forbli i en fantasifull verden, den fantastiske barnelitteraturen skulle nettopp fungere *kompensatorisk* i forhold til den til tider harde, realistiske hverdagen, den er også et rom som den voksne kan gå inn i og forsvinne en liten stund. Og da er det kanskje essensielt, både for den voksne som skriver og den som leser, at det finnes noe mer der enn en god historie. Man peker mot satirisk samfunnskritikk, påstår at det finnes dypere psykologiske nivåer, viser til speiling av familiekonstruksjoner og en oppløsning av hjemmet som sentrum (noe utpreget barne-*u*-vennlig). Barnelitteraturen kan sies å være det fantastiske tilfluktsrom, det idylliske rom, det parodiske rom, rommet som overtar de egenskaper forfatteren vil skrive av seg, som gjemmer de tilstandene forfatteren vil vekk fra.

6.2 Å lese på sitt eget nivå

Gunnlöf Mäarak har gjort et forsøk på å kartlegge barns litterære forståelse, på bakgrunn av nettopp en mummitroll-tekst av Tove Jansson. Hun skriver at denne typen kunnskap behøves “eftersom det trots allt är så att den litteratur som riktar sig till barn är producerad, läst, bedömd och köpt av andra än barn, nämligen vuxna. Åter handlar det om *antaganden* om barn: vad barn är, vad barn behöver, vad barn tycker om, vad som är lämpligt för barn och inte minst, antaganden om vad barn förstår och inte förstår.” (1994: 3) Det hun kommer fram til ved å intervju barneskolebarn i ulike aldre, er at deres forståelsesnivå er forskjellig, og ofte nokså mangelfull i forhold til den lesningen hun selv, som voksen, har gjort (og da også

med en litterær tolkningsmetode som tilnærming). Allikevel vil det ikke si at disse barna mister interessen for historien, de finner den fortellingen som passer til deres eget nivå og horisont: "Det fanns en mängd olika berättelser, mening skapades med utgångspunkt i barnet självt och i novellen. Man förstod den på det sätt man kunde." (1994: 112)

– kanskje är det generellt så att allt som rör komplexa känslor och förändringar, dubbeltydigheter och djupa inre angelägenheter ganskaoreflekterat skalas bort när något ska presenteras för barn? Det utgår från en syn på texten som bärare av en innebörd, eller innebörder, som ligger utanför barns fattningsförmåga och kanske också intresse. Man bortser då från det som Winner (1982) påpekar, nämligen att det är när man inser att man inte *helt* förstår något som aktivt sökande, nyfiken meningsskapande motiveras. (Märak 1994: 64)

Det kan med andre ord være tekstens rom, dens u-talte drifter, det usynlige og ubegripelige, som gjør at en leser av mummitroll-litteraturen vil forsøke å, enten han er barn eller voksen, skape en egen forståelse, forsøke å gjøre teksten til en del av seg selv. Jansson skriver om barnebokforfatteren at han skal stanse i tide, at han ikke skal skrive ut alt, men la barnet åpne fortellingen videre på egenhånd. "Frågor som barnet, inte författaren, svarar på. Det hemliga, det vackra, det oskattbara, det överraskande, det intima måste nog finnas där." (Carpelan 1964:103) Barnet svarer på disse spørsmålene ut ifra sin egen forståelse, sitt eget modenhetsnivå. Så lenge det finnes rom til flere nivåer i en bok, kan den nå alle slags lesere, et syn som styrkes hos Winner: "Perhaps children have an unformed, inchoate sense of the story's style, its mood, its psychological metaphors, and its underlying psychological themes. [...] Nonetheless, such a glimmering of understanding may be what holds children's attention: realizing that there is something that they cannot quite grasp, they may be motivated to make sense of the story." (Winner sitert hos Märak 1994: 112)

Diskusjonen rundt hvorvidt barn har forståelse for det som skjer i mummitrollbøkene eller ikke blir dermed ikke den viktigste, ei heller om hvorvidt dette er voksenbøker i forkledning eller ei. Jones skriver om *Trollvinter*: "Betraktad uteslutande som vuxenbok skulle Trollvinter kunna kallas en karaktärsroman, en psykologisk roman med filosofiska övertoner, och det är väl bara dess barnebokssceneri som hindrar boken att definitivt klassificeras så: muminvärlden med dess fantasivarelser, och inflytandet från de tidigare böckerna som har skapat den grund som Trollvinter bygger på." (1984: 63) Det er *fantasien*

og den bruk av denne som Tove Jansson gjør, som til syvende og sist er det største argumentet for at dette er barnelitteratur. Det fantastiske rommet blir dermed nettopp den sfæren som tillater en barnlig flykt, både for de voksne å trekke seg tilbake i, og for barn å forbli i, og som blir grunnlandskapet som Mummidalen er bygd opp på. Fantasien legger til rette for de mange rommene som oppstår i mummiverdens diskurs, og som gjør det mulig for *både* voksenlesere og barnelesere å finne noe de kan ta tak i, forstå og få ut av mummitrollbøkene. Det er ikke konkluderende, slik man finner en inngang til litteraturen via en åpen dør og forsøker å lukke den, men forløsende, det skaper nye rom, nye muligheter og nye forståelser, nye dører inn i *den fantastiske Mummidalen*.

7. Litteratur

7.1 Primærlitteratur

samtlige tekster er skrevet av Tove Jansson, utgitt på Alfabeta Bokförlag,
Helsingfors/Stockholm, gjentrykk 2006

Jansson, T. 1945, *Småtrollen och den stora översvämningen*, 2. opplag 2006

1968-a [1946], *Kometen kommer*

1948, *Trollkarlens hatt*

1968-b [1950], *Muminpappans memoarer*

1954, *Farlig midsommar*²⁷

1957, *Trollvinter*

1962, *Det osynliga barnet och andra berättelser*

1965, *Pappan och havet*

1970, *Sent i november*

7.2 Sekundærlitteratur

Aftenposten Nettutgave 2008: “Utsetter gjenopptrykk av ‘Visen om Vesle Hoa’”
(12.12.2006) <<http://www.aftenposten.no/nyheter/iriks/article1567206.ece>>
[29.10.08]

²⁷ Blir ikke sitert, kun nevnt, i denne oppgaven.

-
- Bachelard, Gaston 1994, *The Poetics of Space* [fransk orig. 1964] overs. Maria Jolas, London
- Barbe, Katherine 1995, *Irony in context*, Amsterdam/Philadelphia
- Brooks, Cleanth 2003, "Ironi som strukturelt prinsipp" [engelsk orig. 1962] overs. Odd Inge Langholm, i Kittang A. m. fl. (red.) *Moderne litteraturteori – en antologi*, 2003 [1991], Oslo, s. 59-72
- Buckland, Corinne 2007, "Tove Jansson and the Humble Sublime" i McLaughlin, K. og M. Lidström Brock (red.), *Tove Jansson Rediscovered*, 2007, Newcastle, s. 28-40
- Carpelan, Bo 1964, "Tove Jansson. '...om mina berättelser vänder sej till någon särskild slags läsare så är det vel till ett skruvt.' Intervjuare Bo Carpelan" i Strömstedt, B. (red.) *Min väg till barnboken. 21 barnboksförfattare berättar*, 1964, Stockholm, s. 97-103
- Edström, Vivi 2005, *Barnbokens form* [1980], Stockholm
- Felman, Shoshana 1982, "To Open the Question" i Felman S. (red.) *Literature and psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise*, Baltimore/London, s. 5-10
- Fougner, Jorun 1990, "Barns undring over livet. Kan barnelitteraturen hjelpe oss." i *Tar vi vare på barndommen? En seminar-rapport*, 2. november 1990, Norsk OMEP, Oslo
- Freud, Sigmund 1998, *Det uhyggelige* [tysk orig. 1947] overs. Hans Christian Fink, København
- Hunt, Peter 2001, *Children's Literature*, Oxford
- Hverven, Tom Egil 1999, *Å lese etter familien. Essays*, Oslo
- Iser, Wolfgang 1981, "Tekstens appelstruktur" [tysk orig. 1974] overs. Gunver Kelstrup, i *Værk og læser. En antologi om receptionsforskning*, Olsen, M. og G. Kelstrup (red.) København, s. 102-133
- Jones, Glyn 1979, *Tove Jansson: Pappan och havet. Studies in Swedish Literature No. 11*, Hulls Universitet, Hull

-
- Jones, W. Glyn 1984, *Vägen från Mumindalen. En bok om Tove Janssons författarskap* [engelsk orig. 1984] overs. Thomas Warburton, Hangö
- Kittang, Atle 2003, "Mellom psykoanalyse og dikting: Eit bidrag til formidling" [1988] i Kittang A. m. fl. (red.) *Moderne litteraturteori – en antologi*, 2003 [1991], Oslo, s. 217-235
- Kivi, Mirja 2000, *Mumindalen. Figurerna som kom på museum*, [finsk orig. 2000] overs. Malena Torvalds-Westerlund, Helsingfors
- Märak, Gunnlög 1994, *En 'Vårvisa' med lyckligt slut? Om kulturell beredskap och barns litteraturtolkningar*, Linköping
- Møhl, Bo og May Schack 1980, *Når børn læser – litteraturopplevelse og fantasi*, København
- Nikolajeva, Maria 1996, *Children's Literature Comes of Age. Towards a New Aesthetic. Children's Literature and Culture: vol. 1*, New York
- Nodelman, Perry 1997, "Barnelitteratur som sjanger" [engelsk orig. 1996] overs. Kari Marie Thorbjørnsen, i *Nye veier til banreboka*, Bache-Wiig H. (red.) Oslo, s. 12-54
- Rehal-Johansson, Agneta 2006, *Den lömska barnboksförfattaren. Tove Jansson och muminverkets metamorfoser*, Göteborg
- Rehal-Johansson, Agneta 2007, "Tove Jansson: The Trickster Children's Author" i McLaughlin, K. og M. Lidström Brock (red.), *Tove Jansson Rediscovered*, 2007, Newcastle, s. 15-27
- Richter, D. og J. Merkel, 1977, *Eventyr, fantasi og social indlæring* [tysk orig. 1974] overs. Ruth Mylvad, Kongerslev/Tranehuse
- Singer, J. L. 1976, *Daydreaming and Fantasy*, London
- Singer, D. G. og J. L. Singer 1990, *The House of Make-Believe. Children's Play and the Developing Imagination*, Cambridge/London
- Starobinski, Jean 1989, *The Living Eye*, [fransk orig. 1961/1970] overs. Arthur Goldhammer, Cambridge/London

- Steen, Nils Otto 1998, "Gensyn med det uhyggelige" i *Det uhyggelige*, Freud, S., N. O Steen og S. Visholm (forf.), København
- Stringfellow Jr, Frank 1994, *The meaning of irony. A psychoanalytical investigation*, Albany NY
- Svensen, Åsfrid 2001, *Å bygge en verden av ord. Lyst og læring i barne- og ungdomslitteratur*, Bergen
- Vidler, Anthony 1992, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, London
- Wall, Barbara 1991, *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*, Basingstroke
- Walsh, Susan 2003, "'Irony? – But Children Don't Get It, Do They?' The Idea of Appropriate Language in Narratives for Children" i *Children's Literature Association Quarterly*, Vol. 28, No. 1 – 2003 s. 26-26
- Westin, Boel 1988, *Familjen i dalen. Tove Janssons muminvärld*, Stockholm
- Winner, Ellen 1988, *The point of words. Children's understanding of metaphor and irony*, Cambridge/London
- Wright, Elisabeth 1986, "Modern Psychoanalytic Criticism" [1984] i Jeffersen, A. og D. Robey (red.), *Modern Literary Theory. A Comparative Introduction*, 1986 [1982], London, s. 145-165

7.3 Bilder

Bildet fra tittelbladet er hentet fra Jansson, Tove: *Trollkarlens hatt* (1948)

